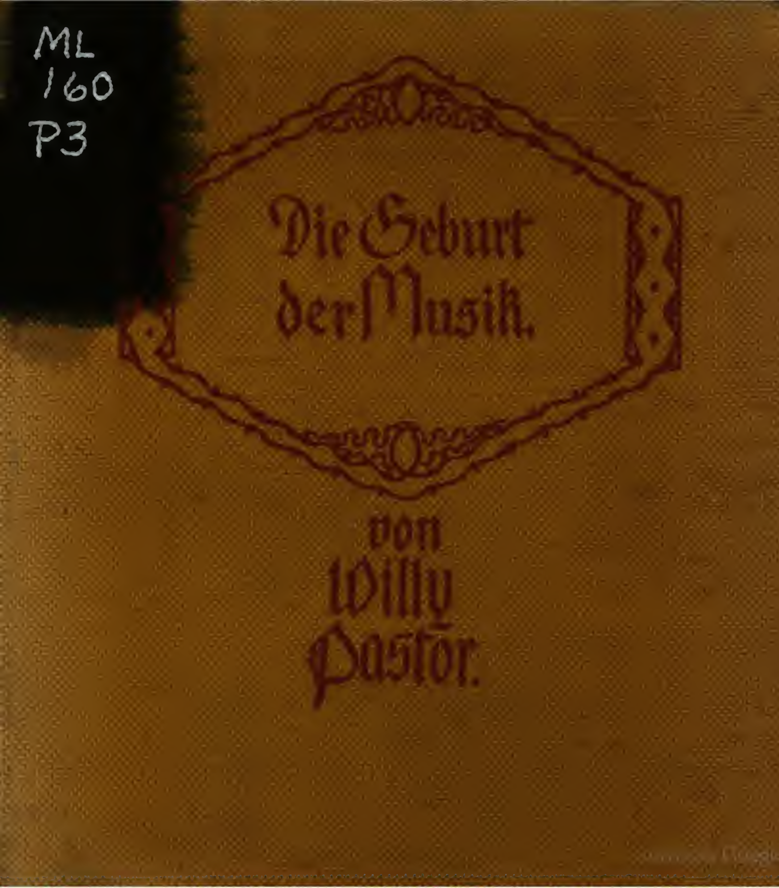
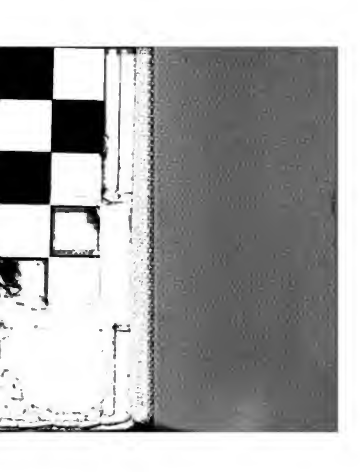
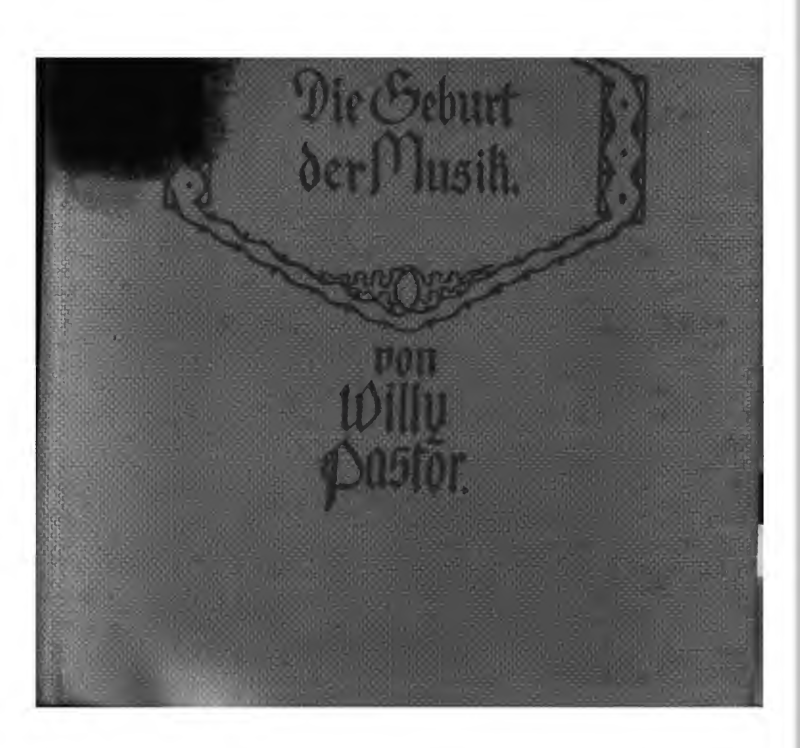
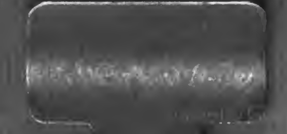


ML
160
P3
Die Geburt
der Musik.
von
Willy
Pastor.



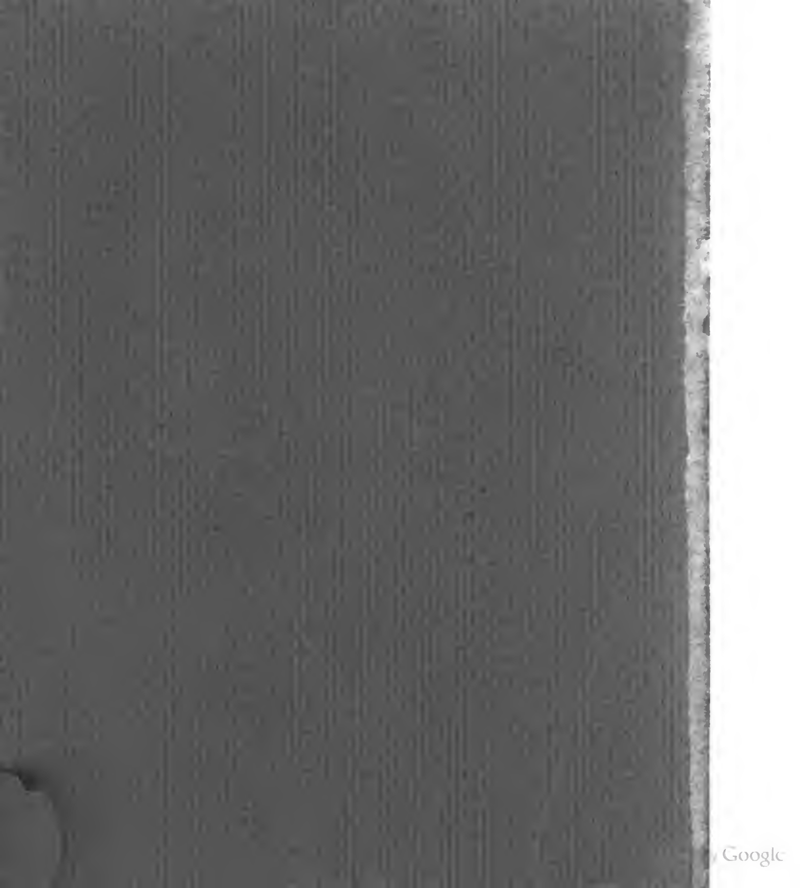

Die Geburt der Musik.
von
Willy
Pastor.


UNIVERSITY OF WISCONSIN
LIBRARY





Werdandi-
Bücherei
Band 6





Werdandi-Bund e. V.

Ehrenbeirat:

Wilhelm Busch †, Ernst v. Wildenbruch †, Konrad Burdach, Maria Baronin v. Ebner-Eschenbach, Adolf Harnack, Karl Lamprecht, Adolf Oberländer, Wilhelm Raabe, Leopold v. Schroeder, Hans Thoma, Fritz v. Uhde, Siegfried Wagner.

Schriftausschuß:

Vorsitzender: Prof. Dr. Friedrich Seeßelberg, Berlin; Mitglieder: Herbert Ritter u. Edler Herr v. Berger, Charlottenburg; Dr. Otto Braun, Hamburg; Dr. Michael Georg Conrad, München; Prof. Dr Artur Drews, Karlsruhe; a. o. Prof. Dr Oskar Fleischer, Berlin; Eberhard König, Berlin-Waidmannsluſt; Privatdozent Dr. Artur Kutscher, München; Prof. Dr. Reinhold Freiherr v. Lichtenberg, Berlin-Südende; Fritz Karl Mundt, Wien (Mödling); Hans Schliepmann, Berlin; Privatdozent Dr. Friedrich Solger, Berlin; Franz Staßen, Berlin.



Über Mitgliedschaft Ausführliches am Ende dieses Buches.

Werdandibücherei

Jeder Band in Leinen geb. M. 2.—

Im Jahre 1910 gelangten zur Ausgabe:

1. Richard Nordhausen. Zwischen vierzehn und achtzehn.
2. Graf Hermann Keyserling. Schopenhauer als Verbilder.
3. Ludwig Schemann. Gobineau und die deutsche Kultur.
4. Willy Pastor. Altgermanische Monumentalkunst.
5. Graf Ernst zu Reventlow. Welt, Volk und Ich.
6. Willy Pastor. Die Geburt der Musik.

Weitere Werdandi-Veröffentlichungen sind am Schluß des Buches verzeichnet.

Fritz Eckardt Verlag G.m.b.H., Leipzig

Der Buchschmuck ist von
P. Horst-Schulze und
die Einband-Zeichnung
von Freidank Schulz
entworfen worden.
Der Druck erfolgte in Alter
Schwabacher durch die
Buchdruckerei
Radelli & Hille, Leipzig.

Die Geburt der Musik

Eine Kulturstudie

von

Willy Pastor



Leipzig 1910 • Fritz Eckardt Verlag G. m. b. H.



Vorwort

Ganz langsam nur will sich die Erkenntnis durchsetzen, welch eine unermeßliche Bedeutung die Musikforschung für unsere Kulturhistorie hat. Wenn es noch immer wahr sein sollte, was so oft behauptet wird, daß nämlich der Deutsche nur gut hören, aber nicht gut sehen könne, daß er auch durchs Auge noch höre, dann verträgt dieser Satz leider keine Anwendung auf unsere Kulturhistoriker. Die Besten unter ihnen haben heute einen guten Blick für alles, was es in der Weltgeschichte zu sehen gibt. Aber die Bilder, die sie dann an uns vorüberziehen lassen, haben meist etwas von dem Taubstummenartigen einer kinematographischen Vorführung. Das Ohr geht leer dabei aus.

Welche Fülle der lebendigsten und anregendsten Vorstellungen auf diese Art uns vorenthalten wird, dafür bietet ein sehr lehrreiches Beispiel das Johannisfest zu Kopenhagen. Kopenhagen hat in seinem „Nationalmuseum" die beste vorgeschichtlich-germanische Sammlung der Welt. Ihre Aufstellung, an der gewiß noch sehr viel auszusetzen bleibt, ist immerhin auf der Höhe der bisherigen Museumstechnik. Wie viel hunderte von

Besuchern aber, die sie mustern, nehmen gleichwohl nur eine ganz allgemeine, vage Vorstellung mit heim!

Nun aber erleben sie ein Kopenhagener Johannisfest. Aus der Abteilung „ältere Bronzezeit" werden einige Luren herausgeholt und im Freien gespielt. Welch ein Staunen und welche Bewundrung weckt ihr Klang auf den Gesichtern der Hörer! Sie vernehmen diese feierlichen Töne, und wie der Klang einer Orgel die Vorstellung hoher Dome mit ragenden Pfeilern und weiten Hallen auslöst, so gewinnt beim Schalle dieser Luren erst alles das Leben, was wir je von den Heiligtümern des germanischen Nordens hörten. Wie anders sehen alle, zu denen die Luren einmal so sprachen, nun die Sammlung selbst wieder an! Wie beredt und verständlich sind ihnen jetzt die vorher so stummen „Fundobjekte"!

Erwägungen solcher Art waren es, die den Schriftausschuß des Werdandibundes bestimmten, dieses Buch über die „Geburt der Musik" erscheinen zu lassen. Der Verfasser begann seine Laufbahn als Musiker, um sich von ihr aus umfassenden kulturgeschichtlichen Forschungen zuzuwenden. In einem zusammenfassenden Überblick beweist er hier nun, welche Bereicherung diesen Forschungen allgemein erwächst aus der methodischen Anwendung der ihnen zu Gebote stehenden akustischen Hilfsmittel.

Da das vorliegende Buch von vornherein als Ergänzung der von Pastor verfaßten „Altgermanischen Monumentalkunst" gedacht war, so sind wir erfreut, es schon jetzt unseren Lesern vorlegen zu können.

Für den Werdandibund:

Berlin

Friedrich Seeßelberg

Erster Teil

Spuren der Urzeit bei den Naturvölkern



I. Musik und Rasse

Die Jahrhunderte der Naturvölker sind gezählt. Wie stille Inseln lagen sie da im Kreislauf der Völker. Nun steigen die Wasser, nicht Deich noch Damm kann gegen sie schützen. Wir wissen, was alles den Völkerkreislauf hineingeraten ließ in ein Fluttempo, so reißend und unwiderstehlich, daß nichts seiner Kraft sich entzieht. Allüberall ist seine planetare Macht zu spüren. Schon drängen die Strudel und Wellen in die entlegensten Winkel dieses Erdsterns. Jahrtausende lang konnten dort uralte Erinnerungen sich halten; Erinnerungen, die wie versonnene Märchen von jenen Zeiten sprachen,

da der Mensch nur eine Macht unter vielen andern Mächten dieses Sternes war. Die Flut geht drüber hin, und was gestern noch Leben war, ist heute schon totgeweihtes Vineta. Doch in den Tiefen nagt und bohrt es weiter, und alles, was der unheimliche Kreislauf der Völker erst überspülte, muß früh oder spät zerfallen in Nichts. Es wird Zeit, hinabzusteigen und zu bergen, was irgend noch zu bergen ist.

Auch wir wollen niedertauchen: Der ältesten Tonkunst der Menschheit gilt unser Suchen. Hundert Erinnerungen der Naturvölker erzählen von ihr. Werden wir sie recht zu deuten wissen? Der Versuch zumindest sei gewagt. —

Zahllose Reisende sind heimgekehrt von den Naturvölkern und haben Aufzeichnungen mitgebracht von ihrer sakralen Tonkunst, ihren Liedern und Tanzweisen. Es war zumeist, auch wo das redlichste Streben die Sammler leitete, nur wenig verläß-

liches Material. Wie die Zeichner fast immer mit der eigenen künstlerischen Handschrift das Naturbild stilisieren, geschah es auch hier, daß ein europäisch geschultes Ohr die ihm geläufige Rhythmik und Intervallenfolge hineinhörte in ein ganz anders geartetes Tonbild. Besser konnte das erst werden, als wir im Phonographen ein Werkzeuggedächtnis von unbedingter Zuverlässigkeit bekamen. Gewiß hat der Phonograph noch seine starken Mängel. Keine Konservenbüchse führt frisches Gemüse, und die Konservenbüchse des Phonographen, dessen Klang etwas so fatal Katarrhalisches hat, nimmt der eingetrichterten Musik noch viel mehr von ihrer Frische und Ursprünglichkeit. Noch andere Fehlerquellen trüben die Beobachtung. Ein Operntenor singt ungezwungener in das große Schalloch hinein als so ein „Wilder", den schon das ruhige Stehen befangen macht. Trozalledem ist der Phonograph als

Hilfsmittel ganz unschätzbar, und die Phonogrammarchive, wie wir deren eins in Berlin besitzen (unter der umsichtigen Leitung der Herren Dr. Abraham und von Hornbostel), sind jeder Unterstützung wert. Auch der Prähistoriker hebt ja meist nur Scherben und halbzertrümmertes Gerät aus dem Boden. Doch er bringt's zusammen, und das Bild der Vorzeit steigt klar vor ihm auf. So auch sind es nur Trümmer und Scherben, was die Zukunft herausholen kann aus dem Trichter des Phonographen. Aber sie werden es zu fügen wissen, und klarer noch, als es uns heute möglich ist, die wir den Dingen soviel näher stehen, wird ihnen die Urgeschichte der Musik in den verdämmernden Spuren der Naturvolk-Tonkunst emporsteigen.

Wir wollen hören, was uns bereits der Phonograph hergeben mag. Wir alle haben ihn wohl oft schon gehört, und haben begierig gelauscht, was wohl

den Naturvölkern der Inbegriff des musikalisch Schönen ist. Der erste Eindruck ist ein großes Staunen. Wir hören das Immerwieder gewisser ganz kurzer Motive, plärrend vorgetragen, und reichlich und wunderlich interpunktiert durch Rufe, Händeklatschen, das Dröhnen oder Hämmern von Schlaginstrumenten. Alles das gibt Stimmungen Ausdruck, so fremd für uns, wie aus einer anderen Welt. Ratlos stehen auch gebildete Musiker solchen akustischen Erscheinungen gegenüber. Kaum, daß sie Unterschiede wahrnehmen zwischen ganz verschiedenen Weisen. Aber wir bemerken ja auch anfangs kaum Unterschiede zwischen Negern und Negern, und die verschiedensten Chinesen können sich mit demselben Paß ins Ausland schmuggeln. So ist es nur eine Frage der Ausdauer, wann uns die Kultgesänge, Tänze und Lieder niederer und niederster Völker in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit verständlich sind.

Unmittelbare Empfindung freilich würde das Verständnis niemals werden können. Es sind in der Tat zwei ganz verschiedene Welten, die sich widerspiegeln in der Musik der Naturvölker und der eigenen, wie sie — wir werden auf diese Behauptung zurückkommen — schon vor mehr als dreitausend Jahren ihren eigenen Charakter gehabt haben muß. Hören wir nacheinander das erste beste unserer Volkslieder und ein beliebiges Stück phonographierter Naturvolkmusik, und vergleichen wir die so ganz andere Art, wie die Melodie sich dort und wie sie hier sich bewegt: das ist, als ob die Repräsentanten zweier absolut fremder Arten vorüberzögen; nicht wie oberflächliche Rassen-, sondern wie tief zoologische Unterschiede mutet das an. Das haltlose Auf und Ab der Naturvolktonkunst hat etwas Reptilisches, etwas von der Bewegungsart noch ganz niederer und unentwickelter Arten, während den klaren

und bestimmten Intervallen unserer eigenen Musik der aufrechte, feste Gang der höchsten Art zu eignen scheint.

Die Naturvölker haben eine gleitende, die weiße Rasse hat eine schreitende Tonkunst.

Die kürzeste Formel für den Unterschied, um den es sich da handelt, dürfte von Hornbostel geglückt sein, wenn er die Extreme kennzeichnet als horizontale und als vertikale Musik. Horizontal ist die Monotonie jener exotischen Weisen, für die unsere harmlosesten Intervallschritte schon sehr viel bedeuten können. In einem einzigen unserer Akkorde baut es sich auf wie ein Gebirgsprofil, wenn wir an die Einstimmigkeit der Naturvölker denken. Vergleichen wir etwa die uralte Panflöte und ihre wenigen und kümmerlichen Töne mit der ganzen Fülle und plastischen Kraft unserer Orgel, dann haben wir ein klassisches Beispiel für den Unterschied der horizontalen und der vertikalen, oder, wie man es auch

auseinanderhalten kann, zwischen der zwei- und der dreidimensionalen Musik.

Auf die uns so fremd gewordene horizontale oder zweidimensionale Musik müssen wir also unser Gehör wieder einzustellen suchen. Das dürfte uns am ehesten gelingen, wenn wir uns vertiefen in die Spielart und den Klangcharakter einer Gruppe von Instrumenten, die für uns von nebensächlicher Bedeutung wurden, den Naturvölkern aber unendlich viel sind. Es sind die Schlaginstrumente.

2. Musik und Rhythmus

Die Betrachtung der Schlaginstrumente könnte uns wohl dazu verlocken, daß wir uns über den engeren Kreis der Naturvölker hinaus verbreiteten auf das ganze Gebiet des noch lebenden Orients und seiner Kulturen.

Der Orient hat in der Ersinnung der verschiedenartigsten Schlaginstrumente Außerordentliches geleistet. Es ist erstaunlich, wie modulationsfähig allein die verschiedenen im Orient gebräuchlichen Trommeln und Pauken sind. Sie können schmettern wie Fanfaren, und dumpf und hohl wie Grabgesang tönen. Das einförmige Geklapper eines Kastagnettenpaares kann, wenn es richtig gespielt wird, ganze Melodien suggerieren. Die Zimbel stammt aus dem Orient, und ebenso das Gong. Es gibt keine schärferen Gegensätze, als das stark Sinnliche der Zimbel, das orgiastische Stimmungen so gut akzentuiert (wir brauchen nur an die Venusbergszene in Richard Wagners „Tannhäuser" zu denken), und das dumpfe, höhlenartige Dröhnen des Gong, dieses dämonischen Priesterinstrumentes.

Aber wir wollen stehen bleiben bei den Naturvölkern. Ihre Partitur ist gewiß recht arm, aber

gerade in den Registern der Schlaginstrumente zeigt sie einen Reichtum, wie ihn auch unsere modernsten Komponisten nicht haben; selbst dann nicht, wenn sie ihre sechs Mann ans Schlagzeug setzen. Eine beliebte Einteilung unterscheidet hier zwei Gruppen von Instrumenten: die Schlaginstrumente im engeren Sinn, und die Rasseln und Klappern. Bei der ersten Gruppe haben wir dann wieder drei Unterabteilungen: Stäbe, die auf den Boden gestoßen oder gegen primitive Resonanzböden geschlagen werden (hohle Bäume, Schilde und Ähnliches), freihängende Klangplatten zum Anschlagen, und die größte und wichtigste Gruppe der Trommeln.

In unserer volkstümlichen Tonkunst besteht die Hauptaufgabe der Schlaginstrumente darin, der Musik eine feste Gliederung zu sichern. Die Trommeln und Becken und Pauken unserer Militär- und Tanzmusik sorgen dafür, daß die Melodien sich ordentlich

reimen. Sie unterstreichen den Rhythmus, für den feiner Empfindenden oft bis zu einer gewissen Komik. So kommt es, daß in vielen Musikhandbüchern das Schlagzeug einfach gebucht wird unter der Rubrik „rhythmische Instrumente"; eine Bezeichnung, mit der sich selbst die betreffende Abteilung des Münchener Deutschen Museums bisher zufrieden gibt.

Die Wirkung der durch anspruchslose Schlaginstrumente charakterisierten Musik ist ohne weiteres klar. Eine stark rhythmische Musik leistet bei der Arbeit wie beim Spiel, wenn wir einen modernen Ausdruck hersetzen wollen: Schrittmacherdienste. Nicht umsonst bedient man sich ihrer bei Betätigungen, die regelmäßig wiederkehrende Körperbewegungen verlangen. Beim Marsch, beim Tanz, bei bestimmten Arbeiten, wie beim Dreschen und Schmieden, oder — ein etwas entlegenes Beispiel zu wählen — in den alten Spinnstuben. Die Kraft-

ausgabe wird geregelt durch den Rhythmus, eine gewisse gemeinsame Atmosphäre, eine Massenstimmung wird erzeugt, die dann wieder dem Einzelnen zugute kommt.

Diese rein rhythmische Verwertung der Schlaginstrumente ist nun bei den Naturvölkern in einer Weise ausgebildet und vorherrschend, daß wir hier bereits im Zentrum aller Ur- und Naturvolkmusik angelangt scheinen. Eine bei uns nur gelegentlich angewandte Unterstützung des Rhythmus, das Händeklatschen, wird dort beim Tanzen geradezu systematisch geübt. Die Arbeitslieder beherrschen ein weiteres Gebiet menschlicher Tätigkeit, und das Instrumentarium wird hier auf alle mögliche Weise bereichert. Wir denken etwa an die Kanulieder, bei denen die Ruder direkt als musikalische Instrumente wirken. Bücher hat in seinem „Arbeit und Rhythmus"*)

*) Karl Bücher, „Arbeit und Rhythmus", Leipzig bei B. G. Teubner. 3. Auflage. 1902.

alles hier irgend erreichbare Material zusammengestellt. Eine Stelle dieses schönen Buches, die besonders anschaulich die Bedeutung der rhythmischen Musik für die Arbeit darstellt, mag für das Ganze reden. Sie lautet: „Immer bleibt der laute, gleichgemessene Schall der Tagesarbeit das bezeichnende Merkmal friedlichen, seßhaften Zusammenlebens der Menschen. Wie der Dreitakt des Dreschflegels zu dem in winterlicher Ruhe daliegenden deutschen Dorfe, so gehört das regelmäßige Klopfen der Färber zur sudanesischen Stadt, der laute Schall des Tapaschlägels zur Niederlassung des Südseeinsulaners, der dumpfe Ton der Reisstampfe zum Campong der Malaien, der Gleichklang des hölzernen Getreidemörsers zum Negerdorfe, das helle Läuten des Kaffeemörsers und das schwerfällige Geräusch der Handmühle zum Zeltdorfe der Beduinen. Und so hat unter einfachen landwirtschaftlichen Betriebs-

verhältnissen fast jede Jahreszeit ihr besonderes Arbeitsgeräusch, jede Arbeit ihre eigene Musik. Im Spätherbste singt in unseren Dörfern die Flachsbreche ihr munteres Lied; im Winter mischt sich in den Ton des Dreschflegels auf der Tenne der aus dem Stall daneben kommende kurz abgebrochene dumpfe Schall des Futterstößers; im Frühjahr erklingt von der Rasenbleiche her das lautklatschende Schlagen der von kräftigen Händen geführten Bläuel, mit denen die Leinwand am Bache bearbeitet wird; im Sommer erschallt aus jedem Hofe das Dengeln der Sensen, aus jeder Wiese und jedem Kornfeld der scharfe Strich des Wetzsteines, der taktmäßig über Sichel und Sense geführt wird. Wenn die Propheten des alten Testaments in prägnanter Weise den Untergang einer Stadt bezeichnen wollen, so lassen sie die Stimme der Mühle verstummen und das Lied des Keltertreters. Und wenn auf dem

Lande die Stille des Sonntags als wahrer Friede empfunden wird, so rührt es nicht am wenigsten daher, daß dann der gewohnte Schall der Arbeit schweigt, der hier den Kampf ums Dasein bezeichnet." *)

Es liegt etwas wie Freilicht und Freiluft über alledem, etwas Agrarisches möchte man sagen. Und das will berücksichtigt sein, wenn wir nun der schweren Frage näher treten, wann die Musik als Rhythmus ihren Anfang genommen hat, und ob dieser Anfang soweit zurückliegt, daß wir in ihm, wie Bücher das annimmt, den Ursprung der Musik überhaupt erblicken dürfen.

Die Wissenschaft hielt früher allgemein dafür, daß die Urgeschichte der Kultur bestimmt sei durch eine scharfe dreifache Gliederung. Man sprach von einer Jäger-, einer Hirten- oder Nomaden-, und einer Ackerbaustufe. Seit zwanzig Jahren ist diese Theorie

*) Bücher, a. a. O. Seite 36 f.

unmöglich geworden. Eduard Hahn hat sie als Ethnologe widerlegt, und gleichzeitig hat er, von Beobachtungen und nicht von Theorien geleitet, eine andere, jetzt wissenschaftlich allgemein anerkannte Dreiteilung aufgestellt*). Er unterscheidet die drei Entwicklungsstadien der Sammelvölker, des Hackbaues und der Pflugkultur. Auf der Stufe der Sammelvölker war die Musik als Rhythmus noch nicht möglich. Die straffe soziale Gliederung, die wir hier voraussetzen müssen, fehlte noch. Erst beim Hackbau änderte sich das. Und daß hier die Musik als Rhythmus schon Tatsache sein konnte, dafür bringt ein schönes Beispiel ein von Bücher

*) Erste Veröffentlichung in Petermanns Mitteilungen 1892, Heft I. Dann in den grundlegenden Büchern „Alter der wirtschaftlichen Kultur der Menschheit" (Heidelberg, Karl Winter, 1905), „Entstehung der wirtschaftlichen Arbeit" (ebenda 1908) und „Entstehung der Pflugkultur" (ebenda 1909).

mitgeteilter französischer Bericht, der von der Aussaat des Reises auf Madagaskar das folgende erzählt: „Die Malgaschen gebrauchen den Pflug nicht, sondern begnügen sich damit, den Boden mit einem Spaten umzugraben. Die Bestellung des Landes ist Sache der Frauen und Mädchen. Sie rücken in einer Reihe über das Feld vor, in der Hand einen zugespitzten Stock, mit welchem sie kleine Gruben auswerfen*). In diese Gruben legen sie je einige Reiskörner und scharren sie dann mit dem Fuße zu. Diese Verrichtung wird mit ziemlich großer Regelmäßigkeit und in einem sehr scharf hervortretenden Rhythmus vollzogen, was diesen Frauen das Aussehen einer Truppe von Tänzerinnen gibt" **).

Es ist wohl ohne weiteres klar, daß ein so feines

---

*) Hahns Grabstock, das Urvorbild des Zauberstabes.

**) Les colonies françaises, 1889 bei Gelegenheit der Weltausstellung erschienen, I. S. 309.

Gefühl für Rhythmik bereits eine verhältnismäßig hohe Stufe der musikalischen, ganz ebenso wie der gesellschaftlichen Entwicklung voraussetzt. Wie aber sah es vorher aus? Wie dachte man musikalisch in der weiter zurückliegenden, und zeitlich sicher viel ausgedehnteren Epoche der Sammelvölker?

Die einsamen, wie versprengt daliegenden Feuerstätten der älteren Steinzeit liefern uns ein Stein- und Beingerät, so roh in seiner Herstellung, so ganz und gar nicht berechnet auf eine gleichmäßig, rhythmisch zu gliedernde Arbeit, daß wirklich keine Lieder nötig oder auch nur denkbar waren, die hier geleistete Arbeit zu begleiten. Aber die Menschen dieser Kulturstufe waren nicht kunsttaub. Sie vermochten ihre Höhlen und Felsen mit Zeichnungen zu überdecken, die wir heute noch bewundern. Mindestens ihr Auge also hatte bereits eine vollendete Schulung. Wenn die Ethnologie

uns nun nachweist, daß bei allen Naturvölkern ohne Ausnahme der Gehörsinn ebenso entwickelt ist wie der Gesichtssinn, dann will es uns unmöglich scheinen daß der altsteinzeitlichen Bild-, nicht auch eine altsteinzeitliche Tonkunst entsprochen haben soll. Die Musik als Rhythmus, zu der die Bedingungen in der Gesellschaft ebenso fehlten wie in der noch nicht systematisch gewordenen Arbeit, kann es nicht gewesen sein. Wie also haben wir uns ihre Eigenart zu denken?

3. Musik als Zauber

Ich wies darauf hin, wie die Orientalen aus dem bloßen Lärm des Schlagzeuges Musik als Ausdruck herauszuholen wissen. Das tun ja auch wir, indem wir in unseren Symphonien z. B. die Pauken durchaus nicht als rein rhythmische, sondern als sehr aus-

drucksfähige Instrumente behandeln. Wenn wir nun näher zusehen, so finden wir, daß auch den Naturvölkern der Doppelcharakter des Schlagzeuges sehr wohl bekannt ist, und daß sie von dieser Kenntnis auch einen sehr ausgiebigen Gebrauch machen.

Selbst unmusikalischen Reisenden ist es aufgefallen, welchen Stimmungswert insbesondere die Trommeln der Naturvölker haben; seien es nun die Rieseninstrumente, deren Schallkörper ein einziger gehöhlter Stamm, und deren Schallöffnung ein bloßer breiter Schlitz ist, oder die tragbaren kleinen, mit Fellen oder Häuten bespannten Gebilde, die sich der Form unserer Trommeln und Pauken nähern. Eine hypnotisierende Kraft, das ist das einstimmige Urteil, geht von solchen Trommelspielen aus. Und zwar liegt das Sinnbetäubende zum Teil im Klangcharakter der dröhnenden Instrumente, zum Teil in der eigenartigen Spielweise. Wirbel, wie unsere

Militärmusik sie ausführt, sind nicht das Charakteristische. Charakteristisch ist vielmehr eine monotone Folge gleichförmiger Schläge, die unermüdlich wiederholt werden, bis das Gehör ganz von ihnen erfüllt ist und die Sinne sich verwirren.

Die bannende Wirkung, die diese eigentümliche Tonkunst im Verein mit dem Elementaren des Klanges ausübt, erklärt uns die so oft wiederkehrende Nachricht, daß bei den mystischen Festen der Geheimbünde und bei den Totenfeiern die Trommeln als die wichtigsten Stimmungsfaktoren gelten*). Es ist häufig von dem Grauen gesprochen worden, das bei den Aschantis oder auch auf Tahiti die Riesentrommeln verbreiten, wenn sie des Nachts das Zeichen geben zum Beginn der Menschenopfer**). Einige

*) H. Schurtz, „Urgeschichte der Kultur", Leipzig 1900.

**) Wood, „The Natural History of Man", London 1868—1870, I. S. 627. — Ellis, „Polynesian Researches", London 1829, I. S. 283.

Trommeln sind so sehr heilige Instrumente, daß ihr bloßer Klang Unberufene, Weiber und Kinder, verscheucht. Namentlich in Afrika ist die Trommel oft ein Fetisch, der die höchste Verehrung genießt.

Den ehrwürdigsten Trommeln an Zauberkraft gleich ist eine andere Instrumentengruppe: die der Schwirrapparate. Einen von ihnen, den „Waldteufel", haben wir alle einmal als Kinder geschwungen. In Kinderspielen sind ja oft uralte Erinnerungen lebendig geblieben, und eine Zeit muß es gegeben haben, in der das heutige Kinderspielzeug einmal eine sehr ernste Sache war. Der Name deutet ja noch an, daß der Klang des einfachen Instruments einen ganzen Wald diabolisieren konnte. Bei einigen Naturvölkern haben die Schwirrhölzer diese dämonische Gewalt bewahrt bis heute. Ihr Gebrumm gilt als die Stimme eines überirdischen Wesens. In Neuseeland benutzte man noch vor kurzem das Schwirrholz zum Wetter-

zauber, im westlichen Neuguinea ist es unentbehrlich bei Beschneidungsfesten und Männerversammlungen. „Durch ganz Australien", sagt Howitt, „ist das Schwirrholz einer der heiligsten und geheimnisvollsten Gegenstände, die zu den Weihezeremonien in bezug stehen. Weder Frauen noch Kinder — ich möchte sogar sagen, im allgemeinen keine Uneingeweihten — dürfen es sehen, um nicht mit Todesstrafe bedroht zu werden. Den Novizen wird eingeschärft, daß, falls sie Frauen und Kinder damit bekannt machen, der Tod entweder infolge tätlicher Gewalt oder infolge von Zauberei ihr Los sein würde ... Die ehrerbietige Scheu, mit der durch die Geweihten eines dieser Instrumente betrachtet wird, wenn es zur Beurkundung einer Botschaft, die zu zeremoniellen Versammlungen ruft, herumgereicht wird, ist sehr bezeichnend" *).

*) Mitgeteilt bei Schurtz a. a. O. S. 50 f.

Fügen wir hier gleich eine Schilderung hinzu, die psychologisch hierhergehört. Lenz gibt sie in seinen westafrikanischen Skizzen von der Wirkung des Tamtams: „Während des Tanzes der Medizinmänner in Aschuka waren einige junge Leute durch den Ton dieses Instrumentes und die ganze aufregende Szene krank geworden; sie stürzten plötzlich aus dem Kreise heraus, liefen auf allen Vieren wie Tiere auf der Wiese umher und fingen dann an zu rasen; sie konnten nur mit Mühe bewältigt und beiseite geschafft werden. Hier im Dorfe aber, bei den schrecklichen Tänzen der Oganga wollten diese Anfälle gar kein Ende nehmen; wohin man blickte, wälzte sich einer dieser Unglücklichen auf der Erde, und die älteren Männer und Frauen hatten vollauf zu tun, um sie in den Hütten unterzubringen"*).

Wir haben uns daran gewöhnt, den Rhythmus

*) Lenz, „Skizzen aus Westafrika", Berlin 1878, S. 199.

als etwas Belebendes, Fortreißendes zu empfinden, und die Mehrzahl der Arbeitslieder kann ein solches Urteil ja auch nur bestätigen. Aber Beispiele wie die angedeuteten zeigen uns doch, daß es außer dem belebenden Rhythmus auch einen lähmenden, hypnotisierenden gibt. Der belebende Rhythmus kann sich begnügen mit jedem taktmäßigen Geräusch; auch mit einem so nichtssagenden wie dem Händeklatschen oder Fußaufstampfen. Für den hypnotisierenden dagegen ist das Elementare des Klanges, sein Ausdruckswert nicht nur nicht nebensächlich, sondern von stärkster Bedeutung. Der belebende Rhythmus rechnet bereits mit einer entwickelteren Melodik, die dem hypnotisierenden entweder fremd ist oder die er vermeidet. Wir haben dort eine Kunst der Klänge, hier eine solche des Klanges.

Bei der starken Gegensätzlichkeit dieser beiden Arten musikalisch zu denken, kann kein Zweifel darüber be-

stehen, daß beide aus ganz verschiedenen Entwicklungszeiten herzuleiten sind, und daß ihr heutiges Nebeneinander auflösbar sein muß in ein ehemaliges Nacheinander. Welche von ihnen ist nun die ältere: die Kunst der Klänge oder die des Klanges? Die Musik als Rhythmus (das Wort im Sinne Büchers genommen) oder die Musik als Zauber?

Die einfache Bezeichnung „Musik als Zauber" gibt schon die Antwort. Der Zauberglaube ist die älteste uns erkennbare Weltanschauung, er ist seinem ganzen Wesen nach älter als alle feineren gesellschaftlichen Gliederungen, von denen wir wissen: so ist es auch selbstverständlich, daß eine dem Zauberglauben angepaßte Kunst älter sein muß als eine solche, die auf einer gesellschaftlich organisierten Arbeit beruht. Über das Kulturgeschichtliche dieser Frage wollen wir uns noch später verständigen. Einstweilen genügt es, in aller Klarheit festzustellen, daß die Musik

als Rhythmus und die Musik als Zauber sich als zwei scharf voneinander abhebende Schichten erweisen, und daß wir von diesen beiden Schichten die erstgenannte als die jüngere abheben müssen, wenn wir zu den eigentlichen Anfängen der menschlichen Tonkunst gelangen wollen.

So weit auch für die Menschheit die Epoche des Zauberglaubens zurückliegt, so lebhaft sind doch überall noch die Erinnerungen an sie zu spüren. In der Musik sind diese Erinnerungen wohl am leichtesten in den Wetterzauberkünsten, und danach in gewissen Praktiken der Medizinmänner zu beobachten. Das Gesundmusizieren ist eine bei den Naturvölkern sehr verbreitete Methode. Daß sie sich auch oft bewährt, ist nicht zu leugnen. Ein besonderer Fall von einer Kur auf Madagaskar mag uns eine Anschauung geben. „Zweimal am Tage“, erzählt Sibree*), „wird

*) Sibree, „Madagaskar“, S. 232.

ein Tanz aufgeführt. Die ōdy oder Hauszauber werden in den Hof gebracht und nebst einem Silbertaler auf den hölzernen Reismörser gelegt. Hierüber breitet man eine Matte und setzt dann die in wunderlicher Weise geschmückten Kranken auf das Ganze... Dann wurden die Trommeln und Bambusen, die einheimischen Guitarren oder Banjos bearbeitet und die Flöten geblasen: alle Einwohner des Dorfes bildeten einen Kreis um die Kranken und klatschten fortwährend in die Hände, während die Frauen und Mädchen ein eintöniges Lied sangen. Nun begann eine für diese Gelegenheit erwählte Frau von vornehmem Range einen Tanz aufzuführen, während eine andere, die hinter den Kranken saß, unaufhörlich mit einem Beile gegen einen alten, an einem Stricke hängenden Spaten schlug und auf diese Weise dicht neben ihren Ohren ein entsetzliches Getöse vollführte.

„Man glaubt hierdurch den ángatra (den bösen Geist, von dem die Kranken besessen sind) in einen der Tanzenden zu treiben. Die beiden Kranken saßen vollkommen regungslos, während die Trommeln lauter und immer lauter erschallten und immer mehr Hände und Stimmen sich an dem Klatschen und dem Gesange beteiligten, der zuletzt in ein gellendes Kreischen ausartete: da sah ich plötzlich zu meinem größten Erstaunen die beiden kranken Mädchen aufspringen und in dem Kreise der Musizierenden herumtanzen."

Wir pflegen uns über solche Tatsachen mit dem bequemen Wort Autosuggestion hinwegzusetzen. Aber schon das von Lenz gegebene Beispiel von der Wirkung des Tamtams zeigte uns, daß der Wirkungsgrad der Musik, dieser Musik auf den Farbigen nicht zu vergleichen ist mit dem auf uns selbst. Sind doch sogar Fälle von schweren Entbindungen mit

Musikbegleitung gut beglaubigt!*) Wir nehmen das leicht zu überlegen. Der alte Nußbaum hatte trotzdem recht, wenn er mahnte, bei gewissen uns heute ganz verrückt erscheinenden Heilmethoden müßten wir zunächst einmal nach dem genius epidemicus fragen, der solche Vorschriften veranlaßt habe.

Der genius epidemicus der ursprünglichsten Naturvolkmusik aber, zu dem wir uns durcharbeiten, wenn wir Älteres und Ältestes sondern, führt uns zurück in jene Urzeiten der Kulturgeschichte, in denen der Zauberglaube noch die höchste Weltanschauung war. Eine nähere Betrachtung einzelner Elemente der Naturvolktonkunst wird uns dieses erste Ergebnis unserer Untersuchung noch genauer bestätigen.

---

*) Karl Engel, „Musical Myths and Tacts", London 1876, II. S. 84—144.

4. Entwicklung und Rückbildung im Instrumentenbau

Die Bedingungen, aus denen die Musik der Naturvölker hervorgegangen ist, machen es wohl verständlich, daß die melodischen Instrumente bei ihnen auch nicht annähernd so reich entwickelt sind wie das Schlagzeug. Jeder Varietébesuch kann uns lehren, wie geschickte Musikanten reine Lärminstrumente auch melodisch verwerten können. Wir kennen die Nummer, bei der verschieden gestimmte Weingläser wie eine Klaviatur behandelt werden, kennen das Schellenspiel der musikalischen Clowns, ja mit einem bloßen Federhalter, der kurz oder lang angeschlagen wird, sind Melodien anzudeuten. Ansätze zu solchen Künsten finden wir auch hier und dort bei den Naturvölkern,

aber es sind Ansätze geblieben. Schauenburg erzählt, wie ein Neger zu Kujar seine Signaltrommel fast sprechen ließ, indem er sie mit der Rechten schlug und mit der Linken durch allerlei Dämpfungsmanöver den Schall mannigfach modifizierte*). Das vollendetste melodienfähige Schlaginstrument ist die berühmte Marimba der Kaffern, eine Art Xylophon über hohlen Kürbissen als Resonatoren.

Ganz unentwickelt blieben die Metallinstrumente. Sie haben lediglich Signalwert, nur einer ihrer Töne wird benutzt, weshalb man sie auch ganz richtig oft als bloße Tuthörner bezeichnet. Überdies dienen die meisten sogenannten Trompeten überhaupt nicht zur Tonerzeugung, sondern nur als Schallverstärker; es wird in sie hineingeschrien wie in ein Sprachrohr**).

*) Edward Schauenburg, „Reisen in Zentralafrika", Lahr 1859—67, I. S. 93 f.

**) Schurtz, a. a. O. S. 513.

„Gesangshöhlen" nennen bezeichnenderweise die Dieri ihre hölzernen Trompeten, in die sie hineinsingen*).

Auf einem bedeutend höheren Niveau stehen für eine flüchtige Beobachtung die Saiteninstrumente. In mannigfachen Formen treffen wir hier harfen-, guitarren- und zitherähnliche Gebilde. Aber das Spielen auf solchen Instrumenten, wie die Naturvölker es ausüben, muß doch einigermaßen mißtrauisch machen. Eine Instrumentalmusik in unserem Sinn hat kein Naturvolk selbständig entwickelt. Die Leute „klimpern" auf den Saiten oder Tasten, wobei sie wohl auf eine klare Rhythmik achten, aber wenig Wert auf die Intervalle legen. Nur das Elementare des Klanges fesselt ihr Ohr, und es scheint ihnen wenig auszumachen, von welcher Tonhöhe herab es erschallt.

*) Otto Siebert, „Sagen und Sitten der Dieri und Nachbarstämme in Zentralaustralien", Globus, Band 97, Nr. 4.

Es fragt sich, ob wir angesichts solcher Tatsachen überhaupt die uns geläufige Unterscheidung von rhythmischen und melodischen Instrumenten auf die Naturvölker übertragen dürfen, und ob wir nicht besser tun, eine uns ganz fremd gewordene Einteilung anzuwenden, die uns durch die Fülle der verschiedensten Nachrichten geradezu aufgedrängt wird: die nämlich, zwischen Instrumenten von Kultbedeutung und solchen profanen Charakters.

In den Fetischtrommeln und Schwirrapparaten haben wir bereits zwei Instrumententypen von Kultbedeutung kennen gelernt. Die nämlichen Typen können uns gleichzeitig die Gegensätzlichkeit der beiden Instrumentengruppen erläutern, die hier in Betracht kommen: erstens Instrumente, die zu heiligen Signalen bestimmt sind, und zweitens solche, die irgendwelchem Priesterzauber dienen. Zur ersten Gruppe gehört außer den sehr zahlreichen Kulttrommeln

eine aus Rinde hergestellte Tuba der Indianer am Rio dos Uaupés*), einem Nebenfluß des Rio Negro (Frauen, die sie zu Gesicht bekommen werden unnachsichtlich vergiftet), und eine Muschelstrompete, die von Priestern auf den Fidschiinseln bei heiligen Umzügen gebraucht wird**).

Eine Mittelstellung nehmen die Rasseln ein. Das letzte Wort über diese ethnologisch sehr fesselnden Instrumente ist noch nicht gesprochen. Auch bei rein weltlichen Tänzen treten sie oft in Wirksamkeit, und hier haben sie nicht mehr zu bedeuten als die rein rhythmisch verwerteten Klappern. In einigen Kinderrasseln vollends sind sie wie der Klapperschmuck ganz und gar Spielerei geworden, sozusagen akustische Ornamentik. Dann aber begegnen wir

*) Wallace, „A Narrative of Travels on the Amazon and Rio Negro", London 1889, S. 348 f.

**) Ellis, „Polynesian Researches", London 1829, S. 283.

ihnen wieder bei unzweideutigen Kultfesten, und es hat den Anschein, als ob sie vorwiegend bei Phallusfesten Verwendung fänden. Ihre Form läßt das oft begreiflich scheinen, weniger ihr Geräusch. Aber wir wissen ja, daß die Phallusorgien durchaus nicht lediglich als wilde Bordellszenen aufzufassen sind, sondern daß sie hervorgingen aus agrarischen Beschwörungszeremonien. Und diese Tatsache dürfte auch in Rechnung zu stellen sein bei der noch ausstehenden Erklärung des Rasselgeräuschs, das wahrscheinlich aufzufassen ist als beschwörende Nachahmung des Prasselns eines befruchtenden Regens.

Alle übrigen Kultinstrumente dienen hauptsächlich dem Wetterzauber. Wir sahen es bei den Schwirrapparaten mit ihrer labilen Melodik. Ganz ähnlichen Charakter hat beim Spiel die Männerflöte der Papuas auf Neuguinea, deren Ton durch einen verschiebbaren Stößel reguliert wird, und die Regen-

pfeife der Basuto. Keines dieser Kultinstrumente kann nach der Art, wie es gebraucht wird, als Melodienträger gelten. Alle melodisch verwertbaren Instrumente dagegen haben weder Fetisch- noch überhaupt nur Kultcharakter. Sie sind profan, was gewiß nicht nur ihre spätere Entstehung, sondern auch ihre geringere Bedeutung anzeigt.

Es gälte nun, die Ursprungsgebiete der einzelnen Instrumente festzustellen. Das Nächstliegende, und früher auch allgemein Angenommene, war die Vermutung, die Naturvölker hätten ihr gesamtes Orchesterinventar selbständig erfunden und aus rohen Anfängen zur jetzigen Höhe heraufgearbeitet. Diese Vermutung wird indessen durch neuere Forschungen stark erschüttert. Gerade bei den interessantesten Melodieinstrumenten hat es sich herausgestellt, daß sie keineswegs emporentwickelt sind, sondern umgekehrt Rückbildungen darstellen von voll-

enderteren und entlehnten Vorbildern. Die Negerharfe bramarbasiert das entsprechende altägyptische Instrument*), die Pfeifen der Kubus auf Sumatra sind aus javanischem Kulturbesitz**), die Marimba ahmt chinesische und indische Vorbilder nach***), die Laute kam nach Afrika erst mit der arabischen Invasion†).

Da ist es nun im höchsten Grade fesselnd zu beobachten, in welcher Richtung die Rückbildung bei den Naturvölkern arbeitet. Die Arbeit wird nachlässiger, die Umrisse sind minder scharf, für die Saiten wird schlechteres Material genommen, kurz

*) Karl Stumpf, „Die Anfänge der Musik", Internat. Wochenschrift, III. Jahrg., S. 1604 (Berlin 1909).

**) Hornbostel.

***) Rich. Wallaschek, „Anfänge der Tonkunst", Leipzig 1903, S. 123. Auf dieses Buch sei wegen seines Materialreichtums besonders hingewiesen.

†) B. Ankermann, „Die afrikanischen Musikinstrumente" (Berlin 1901).

man wird gleichgültig gegen alle jene Elemente, die in peinlichster Schärfe herauszuarbeiten die erste Aufgabe eines melodischen Musikempfindens einst gewesen war. Einen Teil der Saiteninstrumente aber gibt es, bei dem wir nicht eine Rück-, sondern eine klare Umbildung beobachten. Es ist der Resonanzboden. Jede entwickeltere Musikkultur nimmt ihn als einen bloßen Schallverstärker. Es liegt eine Unmenge musikalischer Erfahrungen in jeder einzelnen Resonatorenform, nur die Arbeit und Überlieferung vieler Generationen konnte die endgültige Gestalt, die für die Klangfarbe so wichtig ist, bestimmen. Dann aber war diese Form auch fest, und der Spieler brauchte sich beim Vortrag nicht mehr um sie zu kümmern.

Anders bei den Naturvölkern. Beim Hantieren mit den entlehnten Instrumenten überzeugen sie sich, wie das Anschlagen des Resonanzbodens ebensogut

einen Klang hergibt wie das der Saiten. Man kann diesen Klang sogar noch verbessern durch eine Umgestaltung des Resonators. Und so bauen sie fast immer den Schallkörper um in eine regelrechte Membrantrommel. Beim Spiel wird diese Trommel ebenso fleißig benutzt wie die Saiten (was gleichzeitig die veränderte Haltung der Instrumente erklärt), so daß die Melodie immer wieder zurückfällt ins rein Rhythmische. Mit einem Wort: aus einem wohldurchdachten Melodiewerkzeug ist schließlich ein etwas verwickeltes Schlagwerkzeug geworden.

Kann es einen klareren Beweis dafür geben, daß das ganze musikalische Denken der Naturvölker für ein melodisches Empfinden noch unreif ist? Daß es sich immer wieder vergrübelt in das rein Elementare des Klanges? Dieses Elementare sagt dem Hörer mehr als alle Melodie im Bann einer Kultur, die dem Zauberglauben noch sehr nahe steht, und die

ursprünglich keine tiefere Wirkung von aller Tonkunst verlangte als die der Betäubung.

5. Von der Harmonik der Naturvölker

Selbstverständlich sind unsere Akkorde den Naturvölkern unbekannt, ihre Musik ist bis auf ganz wenige Ausnahmeerscheinungen streng einstimmig. Diese Einstimmigkeit wird natürlich nicht dadurch aufgehoben, daß Frauen und Kinder beim Rundgesang die Männer in oberen Oktaven begleiten; wie ja bei den Männern selbst Tenor und Baß oft in Oktaven nebeneinander hergehen. Oktaven können in der Harmonik als Mittel des Ausdrucks verwendet werden. Es wäre das zu beweisen aus den Werken Christian Sindings, der seine Melodien oft in Oktavengängen wie mit dicken Konturen umzieht, oder auch den letzten Opern

Puccinis, der dieses Element bis zur Manier übertreibt. Bei den Naturvölkern dagegen ist die Oktave nichts als der verstärkte Einklang.

Ferner treffen wir häufig bei den Naturvölkern Versuche instrumentalen Zusammenspiels in richtigen kleinen Orchestern*). Aber so widersinnig es auch klingt: auch hier kann von Mehrstimmigkeit, was wir unter diesem Ausdruck musiktechnisch verstehen, keine Rede sein. Karl Stumpf hat für diese Art von Scheinpolyphonie in Erinnerung an einen Ausdruck Platos das Wort „Heterophonie" geprägt**). Zur höchsten Ausbildung kam die Heterophonie bei den asiatischen Kulturvölkern. Stumpf schildert sie hier folgendermaßen: „Es gibt in China, Japan,

*) Rich. Wallaschek, „Anfänge der Tonkunst", Leipzig 1903. S. 148 ff.

**) K. Stumpf, „Die Anfänge der Musik", in der „Internationalen Wochenschrift" III 51 (Berlin 1909) S. 1614.

Hinterindien und den Sundainseln ganze Orchester, die eine Melodie ungefähr so vortragen, als wenn mehrere Variationen eines Themas zu gleicher Zeit statt nacheinander gespielt würden. Das eine Instrument trägt das Thema unverändert vor, das andere gibt mehr oder weniger freie Umschreibungen. Aber im Ganzen klingt doch die Grundmelodie durch. Dabei kommen natürlich für unser Ohr, wenn man genauer analysiert, bösartige Zusammenklänge vor. Da aber jene Völker keine Harmonie besitzen, finden sie sich durch diese Zusammenklänge nicht unangenehm berührt."

Was sich hier in einer gewissen Vollendung darstellt, zeigt sich, wie gesagt, in primitiverer Art auch bei einigen Naturvölkern. Es bedarf wohl keiner weiteren Ausführungen, daß ein solches Handgemenge von Stimmen nicht das ist, was wir mehrstimmige Musik nennen. Aus den vielerlei Varia-

tionen wird doch immer nur das eine Thema herausgehört, und das horizontale, einstimmige Musikempfinden erfährt trotz aller Heterophonie keine Weiterbildung.

Etwas anderes ist das bei den folgenden beiden Erscheinungen. Phonographisch gut beglaubigt sind bei verschiedenen Naturvölkern Gesänge, die in strengen Quintengängen geführt werden, also eine, wenn auch sehr unschöne, doch klar bewußte Zweistimmigkeit zu bieten scheinen. Über diesen einen Fall könnte man sich noch hinwegsetzen. Leopold Mozart hörte einmal in Italien Straßensänger ihr Liedchen in „puren Quinten" heruntersingen. Das war ganz gewiß keine feinere musikalische Kultur, sondern etwas Ähnliches, was wir auch bei unseren Dorfmusikanten beobachten können, die gleichfalls bisweilen in reinen Quinten spielen, „leider ohne es zu wissen und zu wollen", bemerkt dazu sehr richtig

Wallaschek*). Wie die Oktaven- könnte man danach also auch die Quintenmelodien der Naturvölker als eine nur voller instrumentierte Einstimmigkeit auffassen.

Dem widerspricht aber doch wohl der letzte und interessanteste Fall, der hier zu erwähnen ist. Thurnwald hat auf einer Expedition im Bismarckarchipel und auf den Salomoinseln u. a. einige Gesänge der Admiralitätsinsulaner phonographiert, über die v. Hornbostel nach genauer Analyse das Folgende zu sagen hat: „Sämtliche Tanzgesänge aus Baluan sind zweistimmig, und zwar bewegen sie sich in Sekunden und schließen auch meist mit diesem Intervall; es werden also — außer gelegentlichen Einklängen und ganz vereinzelten größeren Intervallen — ausschließlich dissonante Zusammenklänge benützt. Die Sekundengänge der Admiralitätsinsulaner bilden

*) Walláschek, a. a. O. S. 152.

ein neues entwicklungsgeschichtliches, musiktheoretisches und psychologisches Problem; vor allem sind sie eine Crux für eine allgemeine Musikästhetik. Ganz vereinzelt ist dieser Gebrauch des Sekundierens — im doppelten Sinne des Wortes — nicht. Er findet sich auch im istrianischen Volksgesang, ferner, wenn auch bisher nur auf einzelne Beispiele beschränkt, bei den Makua in Ostafrika und bei den Wolof in Senegambien. Franchinus Gafurius (Practica musicae, 1496) berichtet, daß in den ambrosianischen Totenlitaneien in Mailand neben andern Intervallen auch Sekundengänge vorkamen" *).

Diese neuen Beobachtungen wollen ganz gewiß berücksichtigt sein, und sie zwingen uns, eine schon halb aufgegebene Hypothese zur Erklärung der genannten Quintengänge in der Naturvolktonkunst

*) Zeitschrift für Ethnologie, 42. Jahrgang, Seite 141 (Berlin 1910).

wieder aufzunehmen. Theoretiker haben dabei erinnert an die entsprechenden Quintenfolgen im Organum des flandrischen Mönches Hucbald, auf die wir noch zurückkommen werden. Diese Parallele und ebenso die v. Hornbostels mit Franchinus Gafurius ist also sehr wohl zu überdenken. Es fragt sich nicht nur: können wir das, was einerseits die Naturvölker bieten in ihren Quinten- und Sekundenparallelen, und anderseits die mittelalterliche Kirche im Hucbaldschen Organum und den mailändischen Totenlitaneien, können wir das deuten als die ersten Lebenszeichen einer keimenden Mehrstimmigkeit, oder müssen wir es im Gegenteil auffassen als Rückbildung, als die sinnlose Verstümmelung einer sinnreichen Mehrstimmigkeit, die außerhalb des Bannkreises der Naturvölker wie der mittelalterlichen Kirche geübt, und von ihnen nur entlehnt und damit verdorben wurde?

Ich will nicht vorgreifen, muß aber doch hier schon betonen, daß im Fall der mittelalterlichen Kirche nur die zweite Erklärung, die einer Rückbildung, sich halten läßt. Und nichts anderes kann es bei den Naturvölkern sein. Ihre vorübergehenden Beziehungen zu höheren musikalischen Kulturen ergeben sich ebenso unzweideutig aus ihren Quinten- und Sekundenparallelen wie auch aus ihren feineren Melodieinstrumenten. Aber: so rettungslos wie bei ihrem dumpfen Musikempfinden die entlehnten Instrumente einer langsamen Rückbildung und Barbarisierung preisgegeben waren, ebenso rettungslos waren auch die Elemente der Mehrstimmigkeit bei ihnen verloren. Sie mögen die Elemente in reinen und edlen Formen übernommen haben, aber diese Formen mußten bei ihnen schließlich herunterkommen zu solchen musikalischen Bastarderscheinungen, wie es die Quinten- und Sekundenparallelen sind.

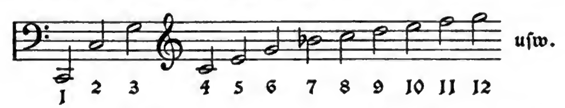
Mit dieser Erkenntnis dürfte die „Crux für eine allgemeine Musikästhetik" von uns genommen sein.

6. Gleitende und schreitende Melodik

Gehen wir über zu den Intervallen selbst, die für die wirklich primitive Naturvolksmusik charakteristisch sind, so fällt uns die Vorsicht auf, mit der diese Intervallen sich ab- und aufwärts bewegen. Es war früher die allgemeine Ansicht, daß erst große Intervalle (Oktav, Quint und Quart) musikalisch wahrgenommen worden seien, und daß man in diese weiten Tonabstände dann kleine und kleinere einschob. Helmholtz hat in seiner „Lehre von den Tonempfindungen" die Lehre zu begründen versucht. In jüngster Zeit hat sie Karl Stumpf*) noch ein-

*) Karl Stumpf, a. a. O. S. 1601.

mal aufgegriffen. Er geht aus von den Obertönen, die beim Anblasen der Signalinstrumente beobachtet worden seien. Dem widerspricht zunächst die Beobachtung, daß nicht ein einziges Naturvolk die Obertöne musikalisch zu benutzen weiß, ja daß sie, wie erwähnt, ihre sogenannten Trompeten nur als Sprachrohre benutzen. Ferner wäre es unbegreiflich, weshalb man sich, einmal auf die Obertöne eingeübt, nur mit den vier ersten Tönen der Reihe begnügt haben soll. Die Folge der Klänge ist, wenn wir C_1 als Grundton nehmen, diese:



Wem die Intonation der Klänge 1—4 geläufig ist, der intoniert mit derselben Sicherheit mindestens auch die Töne 5 und 6. Das heißt: sein Gehör ge-

wöhnt sich ebenso wie an die Oktav (1—2), Quint (2—3) und Quart (3—4) auch an die große und kleine Terz (4—5 und 5—6). Nun ist aber gerade das Unterscheidungsvermögen für die große und kleine Terz allen Naturvölkern versagt. Solange der Phonograph noch keine genaue Kontrolle erlaubte, glaubte man bei einigen Völkern nur die große, bei anderen nur die kleine Terz wahrzunehmen und unterschied so allen Ernstes zwischen Dur- und Mollvölkern. Nach den phonographischen Messungen scheint es nunmehr sicher, daß weder unsere große noch kleine Terz in Frage kommt, und daß ein zwischen diesen beiden liegendes Intervall angegeben wird, das man theoretisch als die neutrale Terz bezeichnet hat. Womit dann die ganze Obertontheorie für die Naturvölker endgültig erledigt sein dürfte.

Nicht die großen, sondern die kleinen Intervalle

stehen am Anfang aller eigentlichen Melodienbildung. Wir müssen Lieder anhören, wie die der Veddas auf Ceylon, deren streng vokale Musik sich fast nur in Sekunden bewegt, um den ältesten wirklichen Tonsystemen näher zu kommen. Ja sogar noch kleinere, unserem enharmonischen Gehör gar nicht mehr geläufigen Intervalle werden mit großer Sicherheit unterschieden.

Daß es auch Vierteltöne gibt, werden wir schmerzhaft gewahr beim Vortrag jeder detonierenden Sängerin; und jeder gute Geiger beweist dasselbe, wenn er das zum d hindringende cis um eine Schwebung höher nimmt als das zum c strebende des. Dem Klavierspieler sind cis und des natürlich identisch Die beiden Akkordfolgen



machen es indessen auch dem Klavierspieler klar, wie energisch das cis aufwärts und das des abwärts drängt. Die Araber unterscheiden noch heute zwischen enharmonischen Tönen, so daß ihre chromatische Skala statt 12 Töne deren 17 enthält*). Nachgewiesen sind Vierteltöne bei den Maori, den Australiern und den Eingeborenen von Nukahiwa. Man bekommt alle Achtung vor dem absoluten Gehör der Naturvölker, wenn man erfährt, daß im Samoagebiet die Alarmtrommeln jeder Insel auf einen besonderen Ton gestimmt sind, an dem die Nachbarn den Alarmschlagenden erkennen. Solche Gehörsfeinheiten sind bei uns nicht einmal Sache jeden Musikers, und sie erklären es uns, daß zur Bildung mannigfachster Melodien den Naturvölkern der Umfang einer kleinen Terz genügt. Karl Hagen schildert gelegentlich, wie bei einem australischen

*) Land, „Recherches sur l'histoire de la gamme Arabe", 1885.

Kriegsliede der plötzliche Sprung auf eine solche kleine Terz wirkt, wie „der überwältigende Ausdruck des Schmerzes"*).

Das Äußerste in dieser primitiven Art des Musizierens dürfte nach dem vorliegenden Material von den Minkopie auf den Andamanen geleistet werden. Alle ihre Weisen bewegen sich um einen Ton, von dem es für unser Gehör um einen Halbschritt auf-, und einen Halbschritt abwärtsgeht. Aber die beiden kleinen Sekunden, in die der Musiker all seine Empfindungen hineinpressen muß, scheinen doch reicher an Leben, als wir meinen. Portmann hat diese Musik genau studiert und glaubt Verschiebungen bis zu einem Achtelton annehmen zu müssen**). Es könnten also hier bereits Melodien keimen, die unser

*) Karl Hagen, „Die Musik der Naturvölker", Berlin 1892.

**) M. V. Portmann, „Andamanese Music" im Journal of the R. Asiatic Society of Gr. B. XX (1888) S. 181.

weitsichtiges Kunstempfinden gar nicht mehr wahrnimmt. Tanzrhythmen, Händeklatschen und die Schläge der Pukuta (eines ganz einfachen Schallbrettes, das am Boden liegt und mit der Ferse gespielt wird) begleiten das monotone Hin und Her der Minkopielieder.

Es scheint unmöglich, noch Ursprünglicheres zu finden als eine derartige Tonkunst, die in dem Umfang einer Terz, ja einer Sekunde kurzatmige Motive einklemmt, in denen diese wie eingefangene Tiere nun auf und nieder gehen, auf und nieder in unermüdlicher Wiederholung. Und doch sind selbst die Lieder der Minkopie noch immer Musik als Rhythmus, und als solche stellen sie eine höhere Stufe der Entwicklung dar. Wie das Schwirrholz, das älteste und heiligste Instrument, einen festen, bestimmt umgrenzten Ton noch nicht hat, so kann auch die älteste, schamanistisch ausgeübte Vokalmusik nur erst unfeste

Melodien gekannt haben. Ihre Kurve zeigt eine stetig sich hebende und senkende Wellenlinie, nicht aber das wohlabgestufte Bild der späteren Melodik. Es war eben, kürzer läßt es sich kaum charakterisieren, ein Gleiten, und nicht ein Schreiten der Stimme. Nehmen wir den Zauberer, der den Sturm beschwört, oder den Jäger, der den Tierschrei nachahmt: für sie sind auch die Achteltöne der Andamanenmusik noch schreitende Melodik.

So also können wir zusammenfassen: wo immer in der Tonkunst der Naturvölker große Intervalle sich zeigen und eine der unseren verwandte Melodik, da haben wir es zu tun mit einer späteren Zutat, einem der ältesten Musik der Menschheit fremden Element. Älter als die großen Intervalle sind die kleinen, die durch einen sehr entwickelten Sinn für Rhythmik künstlerisch gegliedert werden. Noch älter indessen als der Sinn für klare Rhythmik und für

alle Intervalle ist der Sinn für eine nur gleitende Melodik, und schließlich für das rein Elementare des Klanges.

Mit anderen Worten: eine genauere Analyse der Melodik kann uns nur wiederholen, was uns bereits die Betrachtung der Rhythmik und der Instrumentation der Naturvölker sagte. Daß nämlich die scheinbar ganz einheitliche und unteilbare Musik der Naturvölker in Wahrheit eine dreifache Schichtung zeigt:

1. die Musik als Zauber (entwickelt in der Epoche des Schamanismus);
2. die Musik als Rhythmus (entwickelt erst in einer schon vorgeschrittenen Epoche gesellschaftlicher Gliederung; es mag unentschieden bleiben, ob wir hier mit Wallaschek zunächst an Kriegs- und Jagd-, oder mit Bucher an Arbeitslieder denken müssen);

3. die Musik als Melodie (entwickelt erst in Berührung mit höher stehenden Kulturvölkern).

Es gälte nun, genauer nachzuweisen, wie diese Schichten sich ablagerten und wie eins aus dem andern wurde. Diese Aufgabe aber ist unlösbar, wenn wir uns nicht zuvörderst klar werden, wie sich zur urtümlichsten Musik, deren Spuren die Naturvölker bewahrten, die Tonkunst des alten Europa verhält, aus der unsere eigene geworden ist.



Zweiter Teil

Europa und die Germanen



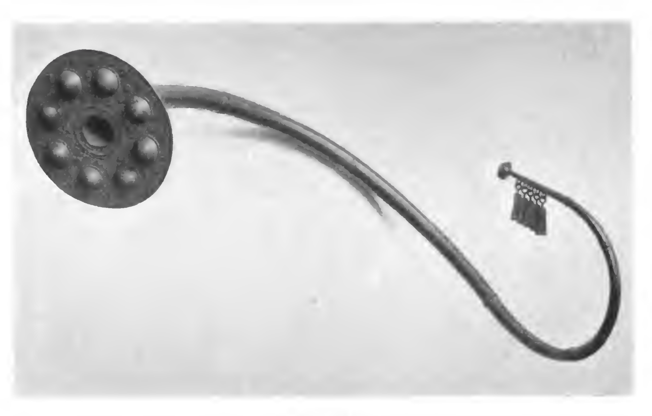
I. Das Problem der Luren

Fontane schildert in einem Gelegenheitsgedicht, wie er bei einem Spaziergang durch Kopenhagen aufmerksam wird auf ein Plakat mit dem Stichwort „Lurenkonzert“. Er fragt seinen Begleiter, was das für Dinge seien, Luren. Der erklärt ihm:

„Luren, in Tagen der Goten und Geten,
Hießen unsere Nordlandstrompeten,
Hörner waren's, von sieben Fuß Länge,
Schlachtruf waren ihre Klänge,
Die Luren, lange vor Gorm dem Alten,
Übers Moor und über die Heide schallten.„

Lange vor Gorm dem Alten — als Prähistoriker wissen wir, daß es auch lange vor den Tagen der Goten und Geten war, daß man die seltsamen Riesenhörner goß. Sie sind nachweisbar bis in die ältere nordische Bronzezeit, und zwar genauer bis in deren zweite Periode; heißt also, wenn wir die Chronologie des Montelius zugrunde legen, das 15. bis 14. vorchristliche Jahrhundert. Man fand sie in Südschweden und Norwegen, Dänemark, Schleswig-Holstein, Mecklenburg und Hannover; alles Länder des skandinavisch-norddeutschen Kulturkreises, in dem die germanische Vorgeschichte gravitiert.

Mit diesen Luren setzt die Geschichte der uns vertrauten europäischen Musik ein. Und es sind wahrlich schöne und stolze Klänge, mit denen sie beginnt. Noch heute sind die Luren spielbar. Ihr Klang ist weich und voll, etwa vom Klang unserer Altposaunen. Das tiefe und trichterförmige Mundstück



Tafel I.

Bronzezeitliche Lure. 1/13.

(Original im Nationalmuseum zu Kopenhagen)

entspricht denn auch dem unserer Posaune. Dagegen erinnert das System des Rohres, das in seiner ganzen Länge konisch ist, an unser Waldhorn. Naturwissenschaftlich gesprochen kann man also die Luren als eine Kollektivart bezeichnen, aus der sich dann durch Spaltung die beiden Spielarten unserer Posaunen und Hörner entwickelten. Mit Leichtigkeit sind dem Instrument 12 Töne in 3 ½ Oktaven zu entlocken; eine Zahl, die ein geschickter Bläser leicht auf 22 steigert. Man hat es versucht, genaue Abgüsse der Luren herzustellen, aber es ist nicht gelungen. Die Innenfläche der 1—1 ½ mm starken Wandungen will bei uns nicht so glatt werden. Und gerade diese Glätte ist Vorbedingung für die vollendete Reinheit des Tones.

Wir heute sind es nicht allein, denen diese Technik unbekannt ist. Auch zur Zeit des Lurenvolks verstand man sie nicht außerhalb des norddeutsch-skan-

dinavischen Kulturkreises. So können wir wohl sagen, daß ein einziger Ton aus dem Schallrohr der Luren in seiner strahlenden Reinheit alle jene Phantasiegebilde in Nichts auflöst, die uns den germanischen Norden als die Heimat eines halbwilden Barbarenvolkes schildern, das in seiner Kultur keinen Vergleich aushalten soll mit den Zuständen im Süden und Osten.

Im Jahre 1892 wurden von Kammermusikern einige Luren in einer Sitzung der Oldskrift-Selskab zu Kopenhagen geblasen. Ein Bericht über diese denkwürdige Sitzung findet sich z. B. in der „Zeitschrift für Ethnologie"*). Danach stieg die Bewunderung am höchsten, als die Musiker ohne alle Schwierigkeit einige Volkslieder und Märsche vortrugen. Bei den großen Intervallschritten der Luren, die gegeben sind in der Folge der Naturtöne, war das

*) Jahrgang 1892.

möglich. Die Monotonie einer starr horizontalen Musik indessen, Vierteltöne und ähnliches, wäre mit solchen Instrumenten unmöglich wiederzugeben. So liefern uns die Luren den klaren Beweis, daß bereits vor nahezu dreieinhalb Jahrtausenden Europa seine eigengeartete Tonkunst besaß, und daß in dieser Tonkunst unser heutiges Musikempfinden begründet ist, das sich so scharf von dem der Naturvölker unterscheidet.

Aber es ist noch eine andere, viel weiter und tiefer gehende Vermutung, die uns nahegelegt wird durch Lurenfunde. Angul Hamerich hat zuerst die Ansicht ausgesprochen*), das Lurenvolk möchte bereits eine entwickelte Zweistimmigkeit gekannt haben, und da-

*) „Mémoires de la Soc. d. Antiqu. du Nord", S. 137. Deutsch in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", 1894, S. 1 ff. — Zu vergleichen auch: Olshausen, „Vorgeschichtliche Trompeten", in der „Zeitschrift für Ethnologie", Berlin 1891, S. 847. — Ferner: Fétis, „Histoire générale de la musique", Band IV, S. 377.

mit unsere Harmonik in allen wesentlichen Grundzügen.

Es muß doch auffallen, daß die Luren fast immer paarweis gefunden worden sind. Und ein solches Paar Luren, das stets symmetrisch gebaut ist, entspricht sich genau nicht nur in der Größe und im ornamentalen Schmuck, sondern ist auch streng auf denselben Ton gestimmt. Die Möglichkeit besteht ja immerhin, daß beide Lurenbläser einstimmig dieselbe Weise spielten. Aber es ist doch wirklich nicht einzusehen, weshalb man gerade von zwei Bläsern dasselbe hören wollte. Die Wahrscheinlichkeit spricht also für ein zweistimmiges Musizieren. In Terz- und Sextengängen, verbunden durch Quinten und Quarten, bewegen sich unsere Volkslieder, wenn sie zweistimmig vorgetragen werden. Auch in dieser Gestalt können die Lurenbläser ihnen vollauf gerecht werden. Zum allermindesten also ist es wahrschein-

lich, daß das Lurenvolk schon zweistimmige Lieder kannte, und daß die Zweistimmigkeit unserer Waldhörner bereits im deutschen Urwald widerhallte.

Wir könnten ferner darauf hinweisen, wie die historisch erkennbare Urgeschichte der Mehrstimmigkeit uns wiederum zurückführt in den germanischen Norden. Aber wir haben auch einen unmittelbaren Beweis: in den Bildern des Kiwikmonumentes, die uns noch beschäftigen sollen.

Über die Bestimmung der Luren hat man sich allerlei Gedanken gemacht. Nach unserer „klassischen" Bildung liegt es ja nahe, daß wir dem guten alten Tacitus glauben und den Germanen musikalisch höchstens das Gebrüll eines unartikulierten Schlachtgesanges zutrauen. Dann bleibt für die Lurenbläser nichts anderes zu tun, als Signale zu schmettern. Fontane dachte sich's ungefähr so. Die Vision, die ihm die Luren gaben, war reichlich militärisch.

„Es fallen die Schwerter, es klappen die Schilde,
Walküren jagen, es jagt Brunhilde,
Von der Toten hochaufgetürmtem Wall
Aufwärts geht es nach Walhall."

Es gibt eine beredte Widerlegung solcher Anschauungen, eine Widerlegung ohne Worte: das ist der Klangcharakter der Luren. Zwischen dem Klang eines Instrumentes und den Orten, an denen es gespielt sein will, gibt es gewisse, jedem musikalisch Empfindenden sofort verständliche Beziehungen. Das Jagdhorn braucht einen ganzen Wald zum Resonator, die Orgel gehört in den Dom, die Schalmei auf den Anger usw. So wird, wer nicht an den Tacitus und seinen Barditus denkt, sondern unbefangen den Luren lauscht, keinen Augenblick im Zweifel sein: das sind nicht Klänge, mit denen man zur Schlacht ruft. Unsere Posaune hat im Ton verwandtes Kolorit. Bis tief ins 18. Jahrhundert hinein waren

die Posaunen rein kirchliche Instrumente (erst Gluck nahm sie hinüber ins weltliche Orchester). Mit vollem Recht zieht Fleischer als Musiker daraus den Schluß, daß auch die Luren einem Tempelkult dienten*). Keine Orgel kann sich besser einem gotischen Dom einfügen, als die Luren mit ihrem Edelklang den Freilicht- und Freiluftbauten unserer nordischen Tempel. Wir hätten gar nicht die Bestätigung des Kiwikmonumentes nötig, wo das Lurenspiel ein unzweideutiges Opfer begleitet: das Akustische allein ist genügend Beweis.

Die Hörner, die zum Kampfe riefen, waren anderer Art. Die Schweriner Sammlung besitzt die Metall-

*) Oskar Fleischer: „Die Musikinstrumente des Altertums und Mittelalters in germanischen Ländern", in der Zeitschrift „Der deutsche Instrumentenbau", Jahrgang 1899/1900, Nr. 13 und 14. — Derselbe: „Musikinstrumente aus deutscher Urzeit", in der „Allg. Musikzeitung", 20. Jahrgang, Nr. 30—33.

teile eines herrlichen Exemplars der älteren Bronzezeit (siehe Tafel 2). Das Instrument selbst war ein einfaches Rinderhorn, dessen Form in anderen Bronzehörnern genau nachgeahmt ist. Auch Abarten muß es gegeben haben. So hat sich in den Donautiefländern bis in die jüngste Zeit eine eigenartige Form erhalten, die nach ihrer naiven Konstruktion als Typus noch älter zu sein scheint als das Schweriner Horn. Man besaß, als die Form bestimmt wurde, noch nicht die Fähigkeit, ein gekrümmtes Metallhorn herzustellen, und behalf sich damit, daß man die stark konisch verlaufende Röhre in zwei Teile zerlegte, die in einem stumpfen Winkel zusammenstießen. (Der Mittelring des Schweriner Horns deutet ja auch, wie ein rudimentäres Organ, noch die frühere Zweiteiligkeit an). Der Klang solcher Instrumente kann sich an Schönheit gewiß nicht mit dem der Luren messen. Aber zum Barditus und



Tafel 2.
Altbronzezeitliches Horn
(Original im Schweriner Museum)
Weite der Schallöffnung 11,5 cm.

zur rauhen nordischen Natur konnte er schon passen. In ihm mochte man ein schwaches Abbild haben vom „gellenden Ton des Gjallahornes", der in der Edda alle Entsetzen des jüngsten Tages verdichtet.

Zum Thema der Luren noch ein kurzes Schlußwort allgemeiner Art. Seit zehn Jahren hatten die Kopenhagener die Freude, alljährlich am Sankt Hanstag (dem 24. Juni) vom Dach des Nationalmuseums herab zwei Luren spielen zu hören. Es ist sehr möglich, daß vor 3000 Jahren bereits die Luren am selben Tag gespielt wurden, denn Mittsommer war des Jahres höchstes Fest. Jedenfalls gab es für die alten Instrumente keine bessere und edlere Verwendung, und ganz unschätzbar ist die Kraft der Anregung, die von den Lurentönen alljährlich ausging auf die gewaltige Menschenmenge, die so stumm ergriffen lauschte.

Nun geht eine seltsame Nachricht durch die Zei-

tungen. Von Kopenhagen wurde unterm 26. Juni dieses Jahres gemeldet, es sei heuer das letzte Mal gewesen, daß man die Luren spielte. Es habe sich nämlich herausgestellt, „daß die alten Bronzehörner nicht mehr selbst eine nur einmalige Benutzung im Jahre ertragen können“. Ist die Sache wirklich so gefährlich? Und wenn selbst das Schlimmste eintreten, und eines der Instrumente beim Spiel einen Sprung bekommen sollte: was wäre geschehen? Der Museumswert des Stückes, das dann für immer unter Glas bleiben könnte, hätte nicht im mindesten verloren. Der musikalische Wert aber ist doch wohl illusorisch, wenn die Luren nicht mehr imstande sind, auch „eine nur einmalige Benutzung im Jahr“ zu ertragen. Die dänische Altertumskunde hat bisher Wert darauf gelegt, in Fühlung zu bleiben mit dem Leben und dem Volk. Was da aber plötzlich aus Kopenhagen verordnet wird, das sieht stark

nach abstrakter Wissenschaft aus. Man soll die Luren ruhig zu Mittsommer weiter spielen, bis sie selbst das Zeichen zum Absetzen geben.

2. Germanische Saiteninstrumente

Für einen Musiker bedarf es keines Beweises, daß ein Volk, das solcher vollkommenen Blasinstrumente wie der Luren fähig war, auch irgendwelche Saiteninstrumente entwickelter Art gehabt haben muß. Der genaue Beweis für die Tatsache stand allerdings lange aus. Das älteste streng literargeschichtliche Zeugnis entstammte dem ersten vorchristlichen Jahrhundert. Diodor berichtet, daß die Kelten und Germanen zu „lyraähnlichen" Instrumenten Lob- und Spottlieder sangen. Auch die Form dieser Instrumente war bekannt, und zwar

aus drei gallischen Münzen aus Cäsars Zeit*). Sie entsprachen durchaus den ältesten griechischen Saitenspielen. Einem Resonanzkasten entsteigt rechts und links je ein Horn (es sind die *κέρατα* der Griechen) die Hörner sind oben durch ein Querholz verbunden, und von dem Querholz laufen die Saiten zum Resonanzboden.

Die Frage, ob der Norden diese Lyren vom Süden bekommen habe, oder der Süden vom Norden, war eigentlich schon dadurch entschieden, daß Griechenland zur Zeit jener Münzen die besondere Form der abgebildeten Instrumente längst nicht mehr hatte, und es nicht anzunehmen war, daß die Germanen und Kelten klassisch-archäologische Studien betrieben haben sollten, um die Urform der Lyra wiederzugewinnen. Als eine Bestätigung für die nordische

*) Fétis, „Histoire générale de la musique“, Paris 1869 bis 1876, IV, S. 342.

Herkunft konnte man auch die alte Sagenüberlieferung nehmen, nach der die altgriechischen Kitharen „thrakischen" Ursprungs seien*), genauer, daß sie unserer alten Donaukultur entstammen und ursprünglich nur drei der vier Saiten hatten. Immerhin war es wünschenswert, daß ein unzweideutiges prähistorisches Zeugnis diese ganze Beweiskette schloß.

Auch das sollte nicht ausbleiben. Im Jahre 1892 wurden bei Marz in der Nähe von Ödenburg im Ungarischen einige Urnen der Hallstattepoche mit figürlichem Schmuck gefunden**). Der Musikgelehrte Fleischer***) sah sie, und es gelang ihm, auf einer der Urnen einen Spielmann nachzuweisen mit einer Lyra, deren Form genau die der gallischen Münzen und

---

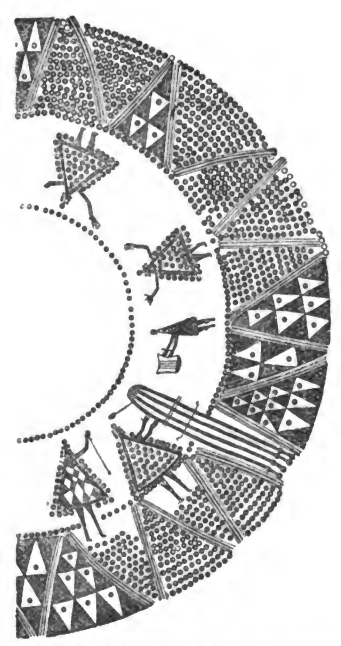
*) Ambros, „Geschichte der Musik", I. S. 228.

**) Hörnes, „Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa", S. 609—613.

***) Fleischer, a. a. O. S. 400 und S. 101.

der griechischen Instrumente wiederholte. In diesem besonderen Falle handelte sich's um ein viersaitiges Instrument (siehe das Textbild S. 79).

Hallstattepoche: das war schon mindestens jenseits 500 v. Chr. Müssen wir uns, wenn wir nur greifbare Zeugnisse gelten lassen wollen, mit diesem Datum bescheiden? Bei den Vorarbeiten dieser Schrift war ich bemüht, alle erreichbaren Abbildungen jener Tafel des Kiwikmonumentes zusammenzustellen, auf der sich die beiden Lurenbläser befinden. Den beiden Bläsern voran schritt eine andere Gestalt, die einen mir verdächtigen Gegenstand in den erhobenen Händen trug. Leider war die Form unkenntlich auf allen Klischees; oder vielmehr auf dem Klischee, denn es schien sich hier wieder einmal um einen jener unvermeidlichen Holzschnitte zu handeln, die sich von einem Buch zum andern übertragen wie eine ansteckende Krankheit. Endlich fand ich in der englischen Literatur



Figürlicher Schmuck einer bei Marz gefundenen Urne
(die mittlere Figur spielt eine Lyra)

ein schärferes Bild: in dem Werke Fergussons*). Nach ihm wäre kaum ein Zweifel mehr, daß die fragliche Gestalt ein Lyraspieler war, der ein Instrument von denselben Umrissen wie auf der Marzer Urne trug, und genau auch in der nämlichen Haltung wie dort.

Damit wäre denn die Lyra in dasselbe hohe Alter hinaufgerückt wie auch die Luren: ältere Bronzezeit, zweite Periode, denn diese von keiner Seite bestrittene Bestimmung gilt für das Kiwikmonument. Leider nur fehlt uns jedes Mittel, die Zuverlässigkeit der Fergussonschen Zeichnung nachzuprüfen. Der liebenswürdigen Hilfe des Herrn Montelius, an den ich mich in dieser Sache wandte, verdanke ich die nachstehenden Mitteilungen: Der Stein mit den beiden Lurenbläsern (also auch dem fraglichen Lyraspieler) ist seit

*) Fergusson, „Rude Stone Monuments“, London 1872. S. 314.



Tafel 3.
Eine Figurentafel des Kiwikmonumentes nach Sven Lagerbring

mehr als 100 Jahren zerstört; die meisten anderen Steine sind erhalten, dieser aber nicht. Die älteste, vor der Vernichtung aufgenommene Zeichnung, brachte Sven Lagerbring in einer 1780 erschienenen Abhandlung*). Es ist das bekannte, in die Handbücher übergegangene Klischee. Die von Fergusson gegebene Abbildung geht zurück auf ein Bild, das Sjöborg veröffentlicht hat**). Sjöborg aber kann, nach Montelius, keine andere Vorlage als die Lagerbringsche gehabt haben. Danach also wären wir leider gezwungen, hier ein „non liquet“ auszusprechen und uns, was das archäologisch bestimmbare Alter der Lyren anlangt, einstweilen mit der Marzer Urne zufrieden zu geben.

*) Sven Lagerbring: „Specimen Historicum de Monumento Kivikensi“, Lund 1780. (Siehe unsere Tafel 3.)

**) Sjöborg, „Samlingar for Nordens fornälskare“, Stockholm 1830. (Siehe Tafel 4.)

Es fragt sich nun, welche Stimmung die drei- und viersaitigen Instrumente hielten. Darüber erhalten wir Aufschluß, wenn wir die weitere Entwicklungsgeschichte der Lyren verfolgen. Den nächsthöheren Typus vertritt das Saiteninstrument des Lupfenberger Fundes aus dem 4.—7. nachchristlichen Jahrhundert, jetzt im Berliner Museum. Ein in der Form schon edleres, man möchte sagen mehr gotisches Instrument, das mit sechs Saiten bespannt war (siehe Tafel 3). So wunderbar sich freilich das Instrument in der luftdichten Tonschicht fast anderthalb Jahrtausende erhalten konnte, waren die Saiten natürlich restlos verschwunden, und von der Stimmung wissen wir hier nun schon gar nichts.

Wieder ist es die Volkskunde, die an dieser Stelle ergänzend eintritt. Bis in den Beginn des 19. Jahrhunderts hat sich bei der Landbevölkerung von Irland, Wales und der Bretagne ein urtümliches



Tafel 4.

Eine Figurentafel des Kiwikmonumentes nach Sjöborg

Instrument erhalten, das sich durchaus als Fortbildung der genannten bewährt: die Chrotta (crwth, crowd, crouth). Dieses alte Bardeninstrument, das schon Venantius Fertunatus 609 erwähnt*), war sechssaitig, und hier sind wir über die Stimmung genau unterrichtet. Die Saiten gaben an: Grundton, Quart und Quint einer tieferen und der nächsthöheren Oktave; wo sich eine siebente Saite findet, wiederholt sie den Grundton in der dritten Oktave**). Also z. B.: G, C, D, g, c, d, g^1.

Wieder einmal wäre hier auf die engen Beziehungen von Norden und Süden, und auf die in den Grundlagen kulturelle Abhängigkeit des Südens vom Norden aufmerksam zu machen. Die drei bis vier Saiten

*) In dem berühmten Vers „Romanusque lyra plaudat tibi, Barbarus harpa, Graecus Achilliaca, chrotta Brittana canat".

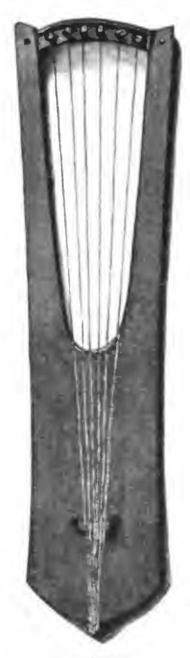
**) C. F. Werwerten, „Zwei veraltete Musikinstrumente", in den Monatsheften für Musikgeschichte von 1881, Nr. 7—12.

der ältesten Kitharen enthielten nach Boetius*) die Stimmung: Grundton, Quart, Quint, Oktav. Es sind die feststehenden oder unveränderlichen Intervalle nicht nur des altgriechischen, sondern des gesamten europäischen Musiksystems überhaupt.

Mit Grundton, Quart und Quint eines Instrumentes, das nicht für Griffe eingerichtet ist, lassen sich keine Melodien spielen. Die Lyren waren also reine Begleitinstrumente. Auch für eine einfache Begleitung scheint es uns freilich etwas sehr ärmlich, wenn man nur die leeren Quinten zweier nächstverwandter Tonarten angeben kann. Nun, welche Bedeutung leere Quinten für die Begleitung der Volksweisen noch immer besitzen, kann uns jeder

---

*) Boetius, „De musica“, Ausgabe Friedlein, Leipzig 1867 S. 205 f. — Fleischer, der auf die Beziehungen von Nord und Süd in diesen Dingen aufmerksam macht, a. a. O. S. 401 und 101.



Tafel 5.
Alamannisches Saiteninstrument
(Original in der Berliner Sammlung)

Volkstanz klar machen, der auf beständig wiederholten leeren Quinten aufgebaut ist (im „Tanz der Lehrbuben" hat Richard Wagner das Motiv in den „Meistersingern" angewendet; die musikalische Unterhaltungsliteratur kennt zahllose Parallelbeispiele; erinnert sei etwa an die „Bauernhochzeit" von Edward Grieg). Und was die geringe Modulationsfähigkeit anlangt, die vom gesamten Quintenzirkel nur das bescheidene Segment zweier nächstverwandter Tonarten beanspruchte, so wollen wir uns doch erinnern, daß viele unsere besten Volksweisen auch nicht reicher modulieren, und daß sie in den engen Grenzen einer solchen Modulation doch Bewegungsfreiheit genügend fanden zu einer Schönheit, die durch keine spätere Kunstmusik übertroffen werden konnte.

soviel Schönheit in abgeklärter Vollendung zu uns herüberbringen konnte. Aber die Anlage zu allem soll doch der Kirche zu verdanken sein. Ein altes und liebgewordenes Vorurteil denkt es sich so. Gustav Freytag gibt ihm wohl am besten Ausdruck, wenn er in seinen „Bildern aus deutscher Vergangenheit" schwärmt, wie feierlich schön die ersten Glocken im deutschen Urwald geklungen haben müßten. Nun, diese ersten Kirchenglocken waren kleine, aus Blech- und Eisenstücken zusammengenagelte Instrumente, an kümmerlichen Holzgerüsten hangend. Vinum-bonum-Klang hatten ihre scharfen, schellenartigen Signa ganz sicher nicht! Nicht anders aber, als unsere stolzen Kirchenglocken zu diesen elenden Schellen, verhält sich, was wir Kirchenmusik nennen, zur Tonkunst der ersten Christenmission.

Noch heute haben wir Gelegenheit, die Wirkung der altchristlichen Kirchenmusik zu prüfen: in den

mannigfachen Formen des liturgischen Gesanges, den die Kirche mindestens in der Stimmung mit zäher Treue bewahrte. Unter allen diesen Formen ist kaum eine beredter als der Wechselgesang der Litanei am Bußtag. Über Bedeutung und Umfang des Begriffes cantus planus, ebener Gesang, kann man streiten. Was aber musica plana bedeutet, ebene, gedrückte Musik, das weiß ein jeder, der einmal den schweren Bann des streng liturgischen Gesanges gefühlt hat. Das Monotone dieser Weisen, die wie fasziniert nicht herauskommen aus einer bestimmten Lage, die nicht einmal der lebhafte Rhythmus der Sprache aus ihrer Starrheit zu befreien vermag, das alles betäubt die Sinne und macht sie empfänglich für jede Suggestion.

Es ist ganz gleichgültig, welche unmittelbaren Vorbilder man für die altchristliche Psalmodie annehmen will; jüdische Responsorien, griechische Kultmusik,

oder – was noch das Wahrscheinlichste ist — das gemeinsame laute Gebet, das der Priester vor- und die Gemeinde nachsprach, immer in dem gleichen scheuen Armesünderton, der die Litanei charakterisiert: wesentlich ist, daß der klare und unzweideutige Gesamtcharakter der altchristlichen Psalmodie wieder der uralten Horizontalmusik sich nähert, und daß er dem spezifisch europäischen Musikempfinden fremd ist. Es ist eine Musik, die der Akustik der Katakomben angepaßt erscheint. Sie ist schwül und dumpf wie schlechte Luft und böses Gewissen. Und ihre Katakombenherkunft kann so eine Litanei auch im stolzesten Dome nicht verleugnen.

Noch immer versucht man von einzelnen Seiten, der ältesten Kirchenmusik eine gewisse sinnliche Schönheit zuzusprechen, die sie nicht gehabt haben kann. Selbst der cantus planus soll eine ganz späte Erscheinung, und soll identisch sein mit dem cantus

firmus, der festen Hauptstimme, um deren Stamm sich ein Gerank von Nebenstimmen windet. Aus solchen Anfängen heraus wäre keine Litanei, ja wäre nicht einmal der spätere Choralton zu erklären. Es kann mit der Musik nicht anders gewesen sein als mit den bildenden Künsten. Wir sehen die Christen Typen der klassischen Kunst mit hinübernehmen, aber in ihrem Bannkreis war das alte Leben wie gelähmt. Die Antike dachte in Marmor und Erz, das Christentum dachte, ganz wie das priesterliche Ägypten, in Granit. Und wie so ein Granitheiliger zu einer hellenistischen Statue, muß die frühe Kirchenmusik sich zur Tonkunst der Alten verhalten haben. Eine wirklich freie, leichtbewegte Musik inmitten der uns bekannten frühchristlichen Gotteshäuser wäre die wildeste Stillosigkeit gewesen. Die Bischöfe und Päpste wußten indessen sich die Einheit ihres Granitstils zu sichern.

Die bildende Kunst erklärt hier so manches, daß wir noch einen Augenblick bei ihr verweilen müssen. Wir lesen*), wie bei einigen Naturvölkern außer „eintönigem Gesang, taktmäßigem, endlos wiederholtem Trommelschlag", auch „das Anstarren glänzender Gegenstände als Mittel der Ekstase" verwendet wird. Auf instrumentale Wirkungen innerhalb der Kirche hat nun freilich das junge Christentum verzichtet, in der sehr richtigen Erkenntnis, daß eine solche Musik innerhalb der Kirche nicht nur hypnotisierend, sondern auch sinnaufpeitschend wirken kann. Ganz folgerecht schaltete sie alles Instrumentale aus. Die Glocken draußen und gewisse Schellenzeichen drinnen genügten. Im übrigen sind alle jene Mittel von der Kirche nicht nur aufgenommen, sondern auch nach Möglichkeit gesteigert worden. Die musica plana war es nicht allein. Auch die optische Hyp-

*) Heinrich Schurtz, a. a. O.

nose, das „Anstarren glänzender Gegenstände" sollte nicht fehlen. Über alle germanischen Länder verbreitet sehen wir zur Zeit der Völkerwanderung eine stark ausgeprägte Farbenfreude. Denken wir nur an den funkelnden Schmuck jener Epoche mit seinen Gold- und Silbertauschierungen, der bunten Pracht der eingelegten Steine, die im Lichte blitzen. Die Kunstgeschichte beobachtet nun, wie diese ganze Farbenfreude mehr und mehr monopolisiert wird von der christlichen Kirche, wie es schließlich am stärksten aufleuchtet im liturgischen Gerät und den Gewändern der amtierenden Priester.

Die scheue Dämmerung solch einer alten Kirche und die gesammelte Leucht- und Farbenkraft am Altar, der die Blicke auf sich zwingt, der sie bannt, wie der Gehörsinn gebannt wird durch die Litanei, und selbst der Geruchsinn durch den Weihrauch — es ist schon Stil und Geschlossenheit in alledem!

Noch einmal müssen wir zurückkommen auf das einzige Instrument der alten christlichen Kirche: die Glocke. Bis zum 8. Jahrhundert waren die musikalisch edlen gegossenen Bronzeglocken, die vasa fusilia, unbekannt, und im Gebrauch nur die erwähnten aus Blech- oder Eisenstücken zusammengesetzten Instrumente, die vasa productilia. Trotz des kümmerlichen Klanges wäre es doch ein Irrtum, diese Glocken als bloße Signalwerkzeuge ohne allen Stimmungswert zu deuten. Nur Mönche durften sie herstellen. Dem 8. Jahrhundert war der Ritus der Glockenweihe bereits vertraut, und die Peripherie der Glocken wurden als Wahrzeichen in den Kirchengebäuden selbst angebracht*). Nicht zuletzt wollen wir uns der zahlreichen Glockensagen erinnern und ihrer stets grausig dämonischen Stimmung. Das Volk hatte Angst vor den Glocken!

*) Heinrich Otte: „Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie".

Stimmung also ging auch von den dünnsten, jämmerlichsten Glocken aus, nur war sie anderer Art als die der alten Hörner, die ehedem das Volk zusammenriefen. Wir müssen etwa an das Ministrantenglöckchen denken, das vom Altar her bei bestimmten Wendungen der Messe dem Volk ein Zeichen gibt. Auch dieses Glöckchen klingt sehr harmlos, und zwingt doch eine ganze Gemeinde in die Kniee.

Waren die Glocken schon die einzigen Instrumente der jungen Kirche, so wußte man doch bei ihnen für Abwechslung zu sorgen. Für Glocken jeglicher Art wurde das Gehör scharf gemacht. Da haben wir die Creselles, hölzerne oder auch eiserne Instrumente, die in den letzten Tagen der Karwoche die große Glocke vertraten, die dann zu schweigen hatte. Ferner die Hagisiderien, die heiligen, frei schwebenden Eisen für den Gebrauch beim Gottesdienst. Ärmere Gemeinden begnügten sich überhaupt statt

der Glocken mit schlichten Holzschallbrettern, dem klassischen Instrument reinster Horizontalmusik. Von den zum Kirchgang ladenden Glocken unterschieden waren dann wieder die Beiglocken für Begräbnisse, die Sanktus-, Morgen-, Speiseglocken, und wie alle die verschieden gestimmten Instrumente bis zum Armesünderglöckchen heißen. Schiller hat ja in seinem „Lied von der Glocke" geschildert, wie der Klang dieses seltsamen Schlaginstrumentes hineinläutet in alle großen und entscheidenden Stunden des christlichen Lebens. Aber auch bei Schiller hört es sich an wie das rauschende Ineinanderwogen verschiedener Instrumente, die der deutsche Urwald ganz gewiß nicht kannte, als die Signa der ersten Glocken das Volk wieder hineinzwangen in den Bann einer durchaus horizontal empfindenden Musik.

Unser Bild würde nicht vollständig sein, erinnerten wir uns nicht an das, was die kirchliche Autorität

schließlich aus der gesellschaftlichen Stellung der Sänger und Spielleute gemacht hat. Wir wissen, wie hoch der Sänger an den alten Höfen bewertet wurde, wie sie Herdgesellen des Fürsten waren, welches Ansehen die angelsächsischen Skopen genossen. Wie eine geheiligte Person durfte in England der Harfner frei durch das feindliche Lager gehen. Auch die edlen Gestalten Volkers und Horands sind uns aus dem Nibelungenlied vertraut. Die Kirche hat ihnen die allgemeine Achtung gründlich zu nehmen gewußt. Unter ihrer Herrschaft wurden die Sänger und Spielleute ehrlose Vagabunden. Waren sie früher die „Lust der Halle", so wurden sie nun gebrandmarkt als „Meßner des Teufels" und als obdachlose „Himmelsreicher" auf die Landstraße gejagt, wo sie sich zu anderen fahrenden Leuten gesellen mochten; zu Gauklern, Quacksalbern, Spaßmachern, und nicht zuletzt zur holden, fahrenden Weiblichkeit.

Ein Stamm wirklich ehrlosen Gesindels trieb sich freilich unter den Volksmusikern umher. Das waren die Spielleute des Südens, die Rom und Italien verlassen hatten, weil die Kirche ihnen den Verdienst dort zu sehr schmälerte. Man wußte diese Verlaufenen und Verlorenen lange scharf von den geachteten Musikern der Heimat zu unterscheiden. Aber als die Kirche dann auch die nordischen Musiker, soweit sie an den heidnischen Überlieferungen festhielten, zu den Ehrlosen stieß, war es auch um diesen Unterschied geschehen. Im Sachsenspiegel ist die Auffassung der Kirche bereits Gesetz geworden: der Spielmann ist so rechtlos wie der unehrlich Geborene und der Dieb. Im schwäbischen und bayrischen Landrecht ist es ihm selbst bei schweren Körperverletzungen nur gestattet, den Schatten seines Peinigers zu schlagen. Es waren eben andere Zeiten als jene, da die „Lex Angliorum et Werinorum hoc est Thu-

ringorum“ die Verletzung der Hand eines Harfners mit einer vierfach höheren Geldstrafe bedrohte als die eines anderen Freien.

So wenig indessen die guten heidnischen Sitten und Sagen auch durch die rücksichtsloseste Verketzerung dem Volk genommen werden konnten, so wenig hat der härteste Kirchenbann das vernichten können, was die verachteten und verfehmten Spielleute mit hinausnahmen auf die Landstraße. In all ihrer Not haben die Spielleute rein die Überlieferungen der europäischen Musik gepflegt, und ihnen vor allen ist es zu verdanken, daß sich schließlich in der endgültigen Einführung der mehrstimmigen Musik Europa in der Tonkunst wieder durchgesetzt hat gegen den Orient.

4. Die Mehrstimmigkeit

Eine recht verbreitete Meinung hält dafür, daß die ersten Intervalle, die man nicht nur als Zusammenklänge, sondern als schön und ausdrucksvoll empfand, nächst der Oktave die Quint und Quart gewesen seien. Wir sahen, daß die Oktaven in unserer Musik einen gewissen Ausdruckswert angenommen haben. Dasselbe ist der Fall bei leeren Quinten und Quarten, die für gewisse chaotische und grausige Stimmungen fast eine Art musikalischer Hieroglyphe wurden. Beispiele etwa: der Eingang zu Beethovens neunter Symphonie, der von leeren Quinten beherrscht ist, und der Eintritt des steinernen Gastes im „Don Giovanni" mit den mächtigen Quartschritten der Posaunen. Einen solchen Ausdrucks-

wert aber haben Quinten und Quarten nur inmitten einer sehr reichen und stimmungstiefen Harmonik. An sich betrachtet sind beide Intervalle so neutral und ausdruckslos wie die Oktave. Es ist sehr begreiflich, daß bei Wechselgesängen die obere oder untere Stimme in der Quint oder Quart einsetzt, und daß beim Alternieren beide Stimmen sich gelegentlich in diesen Intervallen treffen. Ein solcher Zusammenklang wird dann aber natürlich nicht als ausdrucksvoll empfunden, sondern nur als die stärker besetzte Einstimmigkeit.

Trotzdem behaupteten bis vor kurzem die Musiktheoretiker mit großer Bestimmtheit, die mehrstimmige europäische Musik habe eingesetzt mit leeren Quinten und Quarten. Gestützt wurde die Behauptung mit einigen berühmt gewordenen Zitaten aus der um 880 erschienenen Schrift „de harmonica institutione“, die man dem flandrischen Mönch Huc-

bald zuschreibt. Das Organum oder die Diaphonie Hucbalds empfiehlt als Neuerung die Führung der Melodie in leeren Quinten und Quarten, oder wie Hucbald es griechisch bezeichnet, Diapenten und Diatessaren. Nun ist in unseren Lehrbüchern der Harmonik eine der ersten Regeln das strenge Verbot der Quinten- und Quartenparallelen. Das Verbot ist nicht aus grauer Theorie erlassen, sondern aus der klaren Erkenntnis, daß solche Parallelen ganz einfach scheußlich klingen. Man muß musikalisch schon sehr widerstandsfähig sein, um das nicht zu empfinden. Wenn Hucbald nun schwärmt von dem „lieblichen Zusammenklang, der solcher Stimmverbindung entspringt", so kann er noch immer ein großer Gelehrter gewesen sein, aber sicherlich war er ein herzlich schlechter Musikant. Das menschliche Gehör kann inzwischen nicht so ganz anders geworden sein, wir müssen uns vielmehr fragen, ob

der gute Mönch da seine Kirche nicht mit einem ganz gründlichen Mißverständnis beglückt hat, mit der Aufnahme einer außerhalb der Kirche geübten Mehrstimmigkeit, von der seine Boethiusgelahrtheit nur die allerrohesten Elemente begriff.

Die neueste Musikforschung hat diese Annahme vollauf bestätigt. Um 880 erschien die Schrift „de harmonica institutione". Mindestens dreißig Jahre früher war des Scotus Erigena „de divisione naturae" herausgekommen. Wir wollen nach Hugo Riemann*) eine entscheidende Stelle aus diesem älteren Werk hören. Sie lautet: „Der Organum genannte Gesang besteht aus Stimmen verschiedener Gattung und Tonlage, welche bald voneinander geschieden in weiten Tonabständen von wohlabgemessenem Verhältnis erklingen, bald nach gewissen vernünftigen Kunstregeln gemäß den Verschieden-

*) Hugo Riemann, „Geschichte der Musiktheorie".

heiten der Kirchentonarten zusammenkommen, und so einen natürlich wohlgefälligen Zusammenklang ergeben."

Aus dieser Stelle wird zweierlei klar. Erstens, daß die Erfindung des sogenannten Organum mit Hucbald überhaupt nichts zu tun hat, daß es sich vielmehr um eine Musikpraxis handelt, die lange vorher bekannt war und außerhalb der Kirche allgemein geübt wurde. Dann aber, und das ist das Wichtigere, daß die frühere Praxis reicher entwickelt war. Was Scotus Erigena beschreibt, ist der zweistimmige Satz in seiner höchsten Vollendung, die sogar über bloße Terzen- und Sextengänge schon hinaus ist.

So also steht die Sache, daß das Volk längst vor der Kirche die Zweistimmigkeit schon gekannt hat, und daß die kirchliche Anerkennung dieser Musikpraxis durchaus nicht förderlich war, sondern im

Gegenteil sie erstarren ließ. Ganz im strengen und harten Geist dieser Kirche, die alles, was sie ernstlich angriff, in Granit verwandelte.

Mit Hucbald hörte die Reaktion nicht auf. Lederer*) betont: „Die Kirche hat erwiesenermaßen im Mittelalter die denkbar feindseligste Stellung gegenüber der Mehrstimmigkeit als einer ihr im Grunde des Wesens fremden Kunst an den Tag gelegt, und wir können Fälle aus Deutschland, Frankreich, England, ja selbst aus Island anführen, daß die Kirchenoberen gegen die Mehrstimmigkeit Stellung nahmen. Papst Johann XXII. vollends hat sie im Jahre 1322 in der Bulle „docta sanctorum" in feierlicher Weise relegiert, von Grund auf verworfen und zurückgewiesen."

Nicht durch, sondern gegen die Kirche also, so

*) Hugo Lederer: „Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst", Leipzig 1906, I. S. I.

können wir zusammenfassen, hat die mehrstimmige Musik sich in Europa durchgesetzt, und es ist sehr charakteristisch, daß die ersten uns einigermaßen leidlich erscheinenden Tonfolgen von den Kirchentheoretikern als „Fauxbourdons", falsche Bardenklänge bezeichnet werden.

Es fragt sich, wo die Quellen in Wirklichkeit zu suchen sind. Die Frage hat verschiedene Antworten gefunden. Fétis*) spricht die älteste Mehrstimmigkeit den Normannen zu, Guido Adler**) der Überlieferung des Volksgesanges, Lederer den Walisern. Sehr wertvoll ist eine Stelle bei Geraldus Cambrensis, auf die Fleischer***) aufmerksam macht. Bei

*) Fétis, „Histoire générale de la musique", Band IV, S. 419 ff. und 465 ff.

**) Guido Adler, „Studie zur Geschichte der Harmonie".

***) Fleischer, „Musikinstrumente aus deutscher Urzeit", Allg. Mus.-Ztg. XX, S. 418.

einer Beschreibung von Cambria etwa aus dem Jahre 1185 heißt es von den Britten der damaligen Zeit, sie sängen in soviel Stimmen, als Sänger daseien, und ihre Stimmen vereinten sich mit den Melodien der Instrumente. „Der eine brummt die untere Stimme, der andere singt dazu die obere; und das taten sie weniger in kunstmäßiger Weise, als aus einer ihnen eigenen alten Gewohnheit, die ihnen durch lange Übung zur anderen Natur geworden ist. Denn diese Art und Weise hat unter dem Volk so tief Wurzel gefaßt, daß kaum irgendeine Melodie so einfach, wie sie ist, sondern in einer gewissen Mehrstimmigkeit gesungen wird. Und was noch erstaunlicher ist, selbst ihre Kinder machen es ebenso, wenn sie singen. Aber nicht alle Engländer singen in dieser Art, sondern nur die des Nordens, und ich glaube, sie bekamen diese Kunst zuerst, ebenso wie ihre Sprache, von den Dänen und Nor-

wegern, die so oft ihr Land besetzten und solange im Besitze hatten." Wenige Jahre vorher, um 1180 hatte Walter Odingten vom zweistimmigen organum purum geäußert: hoc genus antiquissimum est — es ist uralt.

Gemeinsam ist allen solchen Überlieferungen zweierlei. Nämlich erstens, daß die mehrstimmige Musik nordeuropäischen, und zweitens, daß sie weltlichen, oder doch heidnischen Ursprungs ist. Als Prähistoriker können wir ein solches Urteil unbedenklich gegenzeichnen, und wenn wir noch einen Vorbehalt haben, so ist es der, daß die Entstehung der mehrstimmigen Musik viel, viel weiter zurückliegt: daß sie dem Lurenvolk schon geläufig war, und daß es nicht absurd ist, die Zweistimmigkeit für so alt zu halten, wie die germanische Kultur überhaupt.

5. Musik als Ausdruck

Wir hielten scharf auseinander: neutrale und ausdrucksfähige Intervalle. Neutral sind Oktav, Quint und Quart. Was ist es nun, was die anderen Intervalle, Terz und Sext vor allem, ausdrucksfähig macht?

Etwas im Grunde kolumbisch Einfaches. Die Tatsache nämlich, daß die anderen Intervalle in zweierlei Form gleichwertig nebeneinander vorkommen, und daß es der beliebige Wechsel zwischen den beiderlei Formen dem Spielmann möglich macht, auf die eine oder andere Art auf sein Publikum zu wirken*).

*) W. Pastor: „Harmonik und Psychologie", im Musikal. Wochenblatt, Jahrg. XX (1889), Nr. 36—39. — Derselbe: „Die Musik in ihrem Verhältnis zum Gemütsleben". Ebenda Jahrg. XXI (1890), Nr. 34—37.

Geben wir auf einem Instrument die Töne c und e, und danach die Töne c und es an, oder c und a, und dann c und as. Sofort wird es uns klar sein, daß die Folgen c e und c a anders wirken als die Folgen c es und c as. Und auch das ist ohne weiteres einleuchtend, daß die großen Intervalle c e und c a auf uns ebenso erweiternd, befreiend (oder wie man es nennen will) einwirken, wie die kleinen Intervalle c es und c as einengend und beklemmend. Folgerecht wird ein Tonstück uns freudig oder traurig stimmen, je nachdem in seiner Melodie die großen oder die kleinen Intervalle bevorzugt sind.

Auf zwei Tongeschlechtern bauen all unsere Lieder und Weisen sich auf: auf dem Dur und dem Moll. Wie jedes Kind weiß, klingt das Dur für uns freudig, das Moll dagegen traurig. Dur- und Mollgeschlecht aber sind verschieden nur in zwei bis drei Intervallen, der Terz, Sext und Septime: bei dem Dur

erscheinen diese Intervalle in der großen, beim Moll in der kleinen Form.

Von den sieben Intervallen unserer Skala bliebe somit nur noch eines zu erklären: die Sekunde. Beide Tongeschlechter wenden sie nur noch in der großen Form an, weshalb man sie wohl als neutrales Intervall ansprechen müßte. Es ist indessen kein Zweifel, daß die Sekunde gleichfalls lange ein bewegliches Intervall gewesen ist. Noch bis auf diesen Tag hat sich die kleine Form der Sekunde erhalten im Zigeunermoll, dessen Charakter unserer Empfindung — es genügt das Wort „Carmen" auszusprechen — ganz sicher wohl vertraut ist. Auch dieses Intervall fügt sich somit unserer Lehre, die neutrale und ausdrucksfähige Intervalle gegenüberstellt, oder feststehende und bewegliche, und die bei den beweglichen Intervallen die Wirkung begründet sieht in dem Nebeneinander von großen und kleinen Formen.

So liegen die Dinge bei der einstimmigen, und nicht anders liegen sie auch bei der mehrstimmigen Musik. Wir gaben die Töne c e und c es nacheinander an und spürten ihre verschiedene Wirkung. Wir können nun statt des Nacheinander auch das Miteinander wählen, die Wirkung bleibt sich gleich. Das Verhältnis von c e zu c es ist für unser Ohr dasselbe wie $\left.\begin{matrix}\text{e}\\\text{c}\end{matrix}\right\}$ zu $\left.\begin{matrix}\text{es}\\\text{c}\end{matrix}\right\}$; und ebenso verhält sich c a zu c as wie $\left.\begin{matrix}\text{a}\\\text{c}\end{matrix}\right\}$ zu $\left.\begin{matrix}\text{as}\\\text{c}\end{matrix}\right\}$. Die Tonfolge c e g b hat etwas Sehnsüchtiges, Verlangendes, die Folge c es ges b etwas Wehmütiges, Resigniertes: die Zusammenklänge $\left.\begin{matrix}\text{b}\\\text{g}\\\text{e}\\\text{c}\end{matrix}\right\}$ und $\left.\begin{matrix}\text{b}\\\text{ges}\\\text{es}\\\text{c}\end{matrix}\right\}$ entsprechen denselben Stimmungen. Es folgt daraus, daß wir den nämlichen Stimmungen, die das Nacheinander gewisser zusammengehöriger

Intervalle langsam und mühsam zusammensetzt, durch das Miteinander derselben Intervalle unmittelbar Ausdruck geben können.

In der zweistimmigen Tonkunst haben wir alle Elemente einer ausdrucksfähigen Musik bereits beieinander. Aus keinem anderen Grunde als dem, daß im schlichtesten Volkslied, das in einfachen Terz- oder Sextengängen vorgetragen wird, die großen und die kleinen Formen dieser Intervalle wechseln. Der simpelste Versuch kann uns sofort überzeugen: eine Melodie nur in großen oder nur in kleinen Terzen (oder Sexten) ist genau so dumm und unausstehlich wie eine solche in puren Quinten oder Quarten. Erst das bewegte Licht- oder Schattenspiel im steten Wechsel von großen und kleinen Intervallen, in ihren bald weiten und lichten, bald engen und dunklen Formen, bringt das eigentliche Leben, mit der Einführung dieser Gegensätze

erst war die Musik zu einer wirklich plastischen, dreidimensionalen Kunst geworden.

Nur eine musiktechnische Frage wäre nun noch zu erledigen: ein Harmoniegefühl, das so klar zu unterscheiden weiß zwischen großen und kleinen Intervallen, ist denkbar nur, wenn das, was man „Prinzip der Tonalität" nennt, längst feststeht; das heißt, wenn das Ohr sich instinktiv daran gewöhnt hat, jeden einzelnen Ton der Melodie in Beziehung zu setzen zu einem herrschenden Grundton, von dem die Weise ausgeht, und zu dem sie zurückkehrt.

Es ist viel gestritten worden, wie die Entwicklung dieses Tonsinns wohl zu denken sei. Darüber herrscht Einigkeit, daß man den Grundton, den wir heute unbewußt als Maßstab nehmen, auf lange Zeit hörbar die Melodien begleiten ließ. Noch das Mittelalter hatte eine ganze Reihe von „bourdonierenden Instrumenten", bei denen ein tiefer Brummton das

Spiel andauernd begleitete. Im basso ostinato, der steten Wiederholung der nämlichen Baßfigur, und im allbekannten Orgelpunkt ist das frühere Hilfselement dann höhere und höchste Kunstform geworden. Das meist verbreitete und volkstümlichste aller bourdonierenden Instrumente ist der Dudelsack, der mit seinem Summen dem noch ungeübten Gehör jene Eselsbrücke lieferte. Über Alter und Herkunft des Dudelsacks läßt sich Bestimmtes nicht sagen. Es war indessen gar nicht nötig, auf seine Erfindung zu warten. Wie wir wissen, sind die Trommeln der Naturvölker oft auf ganz bestimmte Töne eingestellt. Wenn also ihr gleichförmiger Rhythmus den Gesang begleitete, so war hier bereits ein Orgelpunkt gegeben. Nebenbei bemerkt nennt der Orchesterjargon das pochende Wiederholen desselben Tones in der Baßstimme einen Trommelbaß.

Aber freilich ist es mit dem Orgelpunkt der Natur-

volktrommeln, der überall da war, wie mit dem Papinschen Kochtopf und der Erfindung der Dampfmaschine. Auch bei den Naturvölkern wird mit Wasser gekocht, auch dort hebt der Wasserdampf den Deckel des Kochgeschirrs — aber ein schwarzer Papin ist gleichwohl undenkbar. Auf unseren Fall angewendet: in dem Heraushören der Intervalle, die sich ergeben beim Hingleiten der Melodie über einem ruhenden Grundton, liegen die Anfänge des vertikalen Hörens. Heraushören aber konnte man solche Intervalle nur in einem Volk, das durch seine Kultur in der nötigen Weise dazu vorgeschult war.



Dritter Teil

Die kulturgeschichtliche Entwicklung



I. Die Weltanschauung des Zaubers

Wir steigen wieder hinunter in unser Vineta.

Die Musik der Naturvölker lernten wir kennen und ihr langsames Werden. Sie leitete uns rückwärts bis in jene weltenweite Vergangenheit, in der der Zauberglaube die Menschen beherrschte*). Es muß

*) W. Pastor: „Lichtungen", Leipzig 1909 (Aufsätze „Trojaburgen" und „Entstehung der Buchstabenschrift"). — Derselbe: „Lebensgeschichte der Erde", Jena 1903. — Derselbe: „Die Erde in der Zeit des Menschen", Jena 1904. — Preuß: „Der Ursprung der Religion und Kunst", im „Globus", Jahrgang 1904 und 1905. — Yrjö Hirn: „Der Ursprung der Kunst", Leipzig 1904.

sehr lange gewesen sein, daß diese Herrschaft dauerte, und ihre Gewalt über die Phantasie scheint stärker gewesen zu sein als alles dann folgende. Die Naturvölker sind es nicht allein, bei denen wir auf Schritt und Tritt Spuren uralten Zauberglaubens sehen: in unserer nächsten Nähe schimmert es immer wieder durch in tausend Formen des Aberglaubens. Selbst Leute von höchster Kultur und reichstem Wissen sehen wir ihm immer wieder einmal verfallen*). Das alles wäre unmöglich, wenn der Zauberglaube nicht länger als alle darauf folgenden Weltanschauungen zusammen geherrscht hätte. Wie eine dünne Schicht lagert sich alles seither Gedachte über das ursprüngliche Bild, dessen Farben immer wieder durchschlagen können.

---

*) Rochas d'Aiglun: „L'extériorisation de la sensibilité", Paris 1895. — Die ganze Literatur derer um Huysmanns gehört gleichfalls hierher.

Wir wollen uns beschränken auf das Allernotwendigste, und da müssen wir zunächst des Bildzaubers gedenken, der das Wesen jener Weltanschauung wohl am klarsten wiedergibt. Die Tatsachen sind wohlbekannt. Der im Zauberglauben befangene Mensch fürchtet in die Gewalt des Wesens zu kommen, das auch nur sein körperliches Abbild besitzt. Daher die Furcht vieler Naturvölker vor der Kamera, die dem Besitzer das Bild des Aufgenommenen ausliefert. Die mit Wachsnachbildungen und ähnlichem arbeitende schwarze Magie, die bis in hohe geschichtliche Zeiten (Frankreichs 17. Jahrhundert!) selbst unter den Gebildetsten sich hielt, bewegt sich gleichfalls in diesem Vorstellungskreis. Der Volksglaube hat Vorstellungen solcher Art noch immer nicht aufgegeben. So berichtet Andree: „Weit verbreitet durch Deutschland ist der Aberglaube, daß, wenn man ein Stück Rasen, auf welchem ein Mensch mit nackten Füßen ge-

standen, aussticht und hinter dem Herde oder Ofen vertrocknen läßt, auch der Mensch verdorrt und hinsiecht. Von ihren Geliebten betrogene Mädchen haben in der Oberpfalz ein eigentümliches Verfahren, um sich zu rächen. Zur Mitternachtszeit zünden sie nämlich unter allerlei Beschwörungen eine Kerze an und stechen nun mit Nadeln in dieselbe hinein, wobei sie sprechen: „Ich stech das Licht, ich stech das Licht, ich stech das Herz, das ich liebe". Dann muß der Ungetreue sterben."*) Es ist nur eine mildere Form des nämlichen Wahnes, was wir unter Amulett- und Talismanglaube verstehen; der Vorstellung des frommen Italieners etwa, sich den besonderen Schutz des Heiligen zu sichern, dessen Bildchen er auf der Brust trägt. Ferner „der wohlbekannte Volksglauben in bezug auf die Notwen-

*) Richard Andree, „Ethnographische Parallelen und Vergleiche", neue Folge, Leipzig 1889, S. 8.

digkeit der Vorsicht im Gebrauche abgeschnittener Haare oder Nägel, des Speichels oder irgend etwas sonst vom menschlichen Körper Abgetrennten. Man nimmt an, daß solche Gegenstände jeglichem Feinde, in dessen Hände sie fielen, die Kraft geben würden, durch sie die Persönlichkeit zu schädigen, von der sie stammen"*). Bis zum Heckpfennig im Geldbeutel unserer Kinder, der weitere Pfennige herbeizaubern soll, zeigen sich die letzten, verdämmernden Spuren dieser uralten Weltanschauung.

In ihren Anfängen war diese ganze Art zu denken (ich wiederhole hier, was ich bereits in meinem Buche „Altgermanische Monumentalkunst" sagte) durchaus nicht so töricht, als ihre letzten Auswüchse vermuten lassen. Napoleon pflegte sich einen Namen, den er behalten wollte, aufzuschreiben, und den Zettel wegzuwerfen, nachdem er sich das Buchstabenbild

*) Yrjö Hirn, a. a. O. S. 277.

angesehen hatte. Unsere ganze Mnemotechnik geht von denselben Erfahrungen aus. So auch hat der älteste Bildzauberglaube eine durchaus vernünftige, aus reiner Erfahrung gewonnene Grundlage. Der Schütze, der das jagdbare Wild am besten im Bilde traf, hatte die Schule der Beobachtung am gründlichsten durchgemacht und damit auch die besten Aussichten, das Wild in Wirklichkeit zu „treffen". Das erklärt uns die älteste Pflege dieser Zeichenkunst, die einmal systematisch gewesen sein muß, und deren kostbarste Reliquien wir in den berühmten paläolithischen Höhlen- und Felsenbildern besitzen.

Die Betrachtung einerseits der Anfänge des Zauberglaubens, andrerseits seiner späteren Anwendung, zeigt uns also bereits zwei starke Entwicklungsgegensätze: aus einem ursprünglich naturalistisch vernünftigen Glauben wird später ein magisch mystischer. Das ist der Gang der Entwicklung beim Bild-, und

nicht anders ist es auch beim Klangzauber, der aller eigentlich künstlerischen Musik voraufgeht.

Auch der älteste Klangzauber war durchaus vernünftig, und seine Beobachtungen stimmen noch immer. Klangzauber in seiner Art ist es, wenn eine vorrückende Truppe unter Hurrageschrei angreift, und Klangzauber ist ganz ebenso der seltsame, oft beschriebene Kriegsgesang bestimmter Naturvölker. Eine Horde Maori und eine preußische Kompanie arbeiten hier unter den nämlichen Voraussetzungen. In die Jägerzeit (wie wir die Epoche kurz benennen wollen, ohne damit Ed. Hahns Lehre in Frage zu stellen) reicht auch das zurück. Und hier unterscheiden sich die Jäger des Paläolithikums nicht von denen der lebenden Gegenwart, wenn sie den Auerhahnruf nachahmen oder als Vogelsteller ihre Pfeifen spielen. Und wie dann die flüchtigen Zauberbilder der uralten Jäger Kunst geworden sind

in den vorgeschichtlichen Höhlen- und Felsenmalereien, so ist der uralte Klangzauber gleichfalls Kunst geworden in den Tierpantomimen der Naturvölker, bei denen die Tierstimmen mit solcher Genauigkeit nachgebildet werden.

Einen Augenblick mindestens müssen wir bei diesen Pantomimen weilen. Es war früher eine Lieblingsvorstellung der Ethnologen wie der Kunsttheoretiker, in den Pantomimen so etwas wie die Vorausahnung des Allkunstwerkes, auf jeden Fall eine reine, interessenlose Kunstbetätigung zu sehen. Die Beschreibungen Catlins, Lichtensteins und Reades haben die alte Vermutung unhaltbar gemacht. Man weiß heute, daß*) die „Pantomimen wirklich einen ebenso praktischen Zweck haben wie jene nachahmenden Darstellungen von Tieren, mit denen die Jäger in

*) Hirn, a. a. O. S. 10 f. und S. 281, wo sich auch die betreffende Literatur vermerkt findet.

der ganzen Welt ihr Wild in Schußweite zu locken versuchen. Der Lehre der sympathetischen Magik gemäß ist es einfach eine selbstverständliche Wahrheit, daß die Nachbildung eines Dinges auf jede Entfernung das Ding selbst beeinflussen kann, und daß auf diese Weise ein Büffeltanz, sogar im Lager ausgeführt, die Büffel zwingen kann, in den Bereich der Jäger zu kommen ... Der trügerische Schein der Abwesenheit des Nutzens, der in diesen Fällen zu dem Irrtum führen konnte, einen bloßen Jagdzauber für ein Muster reiner dramatischer Kunst zu halten, macht uns vorsichtig, irgendeine Aufführung primitiver Menschen als rein ästhetisch aufzufassen."

Auch für den Klangzauber kam dann also ein Stadium der Mystik, in dem es nicht sichtbare Wesen, sondern Dämonen zu bannen galt. Einiges deuteten wir an. Den Gebrauch der Schwirrhölzer

für den Wetterzauber z. B. Ganz ebenso verwenden die Basuto in Zeiten der Dürre ihre Regenpfeife. Wieder andere Naturvölker ahmen durch Peitschen des Wassers das Rauschen des Regens nach, den sie herbeizaubern wollen*). Sehr lehrreich ist für diese Psychologie ein Fall, den Mason von den Pueblo-Indianern erzählt. Bei der Arbeit an einem Tongefäß ahmen hier die Frauen mit der Stimme den Klang eines gut gebrannten Gefäßes nach, um so dessen Eigenschaften auf das zu bildende Stück Keramik zu übertragen.

Ein seltsamer Wahn, der sich in arabischem Kultur-

*) Zu welchen tollen Kombinationen diese Art Aberglauben auch bei ganz primitiven Naturvölkern führen kann, beweist, daß bei den Dieri mit — der Vorhaut der Beschnittenen Regenzauber gemacht wird. Vgl.: Otto Siebert „Sagen und Sitten der Dieri und Nachbarstämme in Zentralaustralien", in der Zeitschrift „Globus", Band 97, Nr. 4.

gebiet aus ferner Vergangenheit erhielt, deutet dann an, wie der ursprünglich so naturalistische Klangzauber langsam ins Jenseitige entschwebte, wie er „animistisch" wurde. Dem Araber ist das Pfeifen etwas Sündhaftes. In pfeifenden Geräuschen hören sie das „Plaudern der Geister", die Stimmen des Windes sind ihnen die Stimmen der Abgeschiedenen. Sie folgern also ganz richtig, daß durch Pfeifen die Geister, die man doch fürchtet, herbeigerufen werden. Als der Reisende Burckhardt einst bei den Hejazis pfiff, meinten sie, er spräche mit dem Teufel.

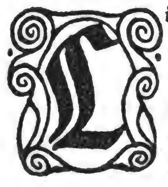
Vollkommen Mystik und Okkultismus wurde der Klangzauber endlich in den Fetischtrommeln und ihrer Spielübung. Dieser mystische Klangzauber verhält sich zum natürlichen der Urzeit genau, wie in der ägyptischen Kunst die so streng stilisierte Art des neuen Reiches zu der realistisch lebhaften des alten. Vergleichen wir mit der brutal einfachen Rhythmik

einer unaufhörlich geschlagenen Fetischtrommel die dramatische Mannigfaltigkeit einer lebhaft bewegten Tierpantomime, so scheint jenes spätere Stadium musikalischer Entwicklung sich darzustellen als eine fast unbegreifliche künstlerische Verarmung. Aber auch da wieder ist an Ägypten zu erinnern. Bei einer näheren Betrachtung erweist sich die scheinbar rohere Art des neuen ägyptischen Reiches im kulturellen Gesamtbild doch als das Höhere. Und so ist es auch bei den Naturvölkern. Selbst die reichsten Tierpantomimen kommen in all ihrer Mannigfaltigkeit nicht hinaus über die Nachahmung von Geräuschen. Und selbst die plumpsten Fetischtrommeln bieten statt des Geräusches den Klang. Hier erst nimmt die Musik als Kunst ihren Anfang. In der Monotonie einer schamanistisch verwerteten Tonkunst fand das Gehör eine erste methodische Schulung, und so zeigt sich auch hier das Spätere trotz aller

scheinbaren Verkümmerung als das entwicklungsgeschichtlich Höhere.

In der mystischen Spielart der Fetischtrommeln beobachten wir zum erstenmal, wie das Element stärker hervortritt, das in der nun folgenden Epoche die gesamte Entwicklung der Musik herrisch bestimmen sollte: der Rhythmus. Unsere nächste Aufgabe ist es festzustellen, wie aus diesem uns fremd gewordenen, der uns bekannte Rhythmus geworden ist.

2. Organisierte Kunst



ivingstone erzählt in seinem letzten Reisebericht, er sei imstande gewesen, mit Leichtigkeit in seinem Karawanenzug die früheren Sklaven aus allen übrigen herauszuerkennen. Der Klang der Trommel nämlich und

des Kuduhornes schien eine Art von Korpsgeist in allen denen wachzurufen, die einmal Sklaven gewesen seien.
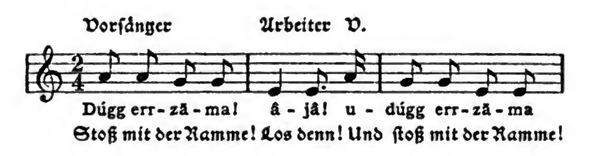
Es ist keine liebliche Vorstellung, sich eine Musik zu denken, die wie eine Peitsche drohend über die Häupter dahinfährt. Aber auch diese Metamorphose hat die Tonkunst einmal durchgemacht.

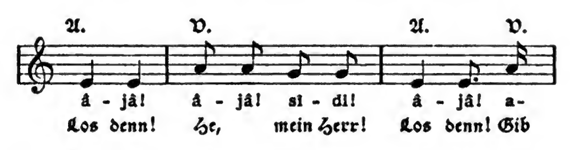
Wir wollen wiederholen: Zweierlei Rhythmik gab sich uns zu erkennen. Die freie und erfrischende einer jüngeren Zeit, und die lähmende, beängstigende einer älteren. In der lähmenden Rhythmik geheiligter Schlaginstrumente wie der Trommeln war dem Schamanen ein Gewaltmittel in die Hand gegeben, das keinem nur einigermaßen bewußten Willen zur Macht in seiner Wirksamkeit verborgen bleiben konnte. Bücher ist gegen die Annahme, daß ein solcher Wille zur Macht zunächst nur ausgeübt werden konnte von einer herrschenden Kaste, von stärkeren

Volksstämmen, die über die schwächeren herfielen und sie in ihre Dienste zwangen. Mag sein, daß auch zur Begründung dieser Behauptung erst ein reicheres Beweismaterial herbeizuschaffen ist. Die Wahrscheinlichkeit spricht jedenfalls schon heute für die Zweivolktheorie auch in jener altsteinzeitlich fernen Vergangenheit. Und ganz gewiß ist dieses: daß die Entwicklung der Tonkunst, solange die Musik als Rhythmus das Gegebene war, alles Wesentliche nicht den Reibungsgegensätzen von Schamanen und Laien, sondern von Herren und Sklaven, von Kommando und Arbeit verdankt.
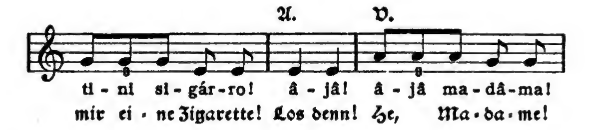
Es war eine harte Schule, die hier durchgemacht werden mußte. Die Geschichte des Kehrreims lehrt uns, wie noch in spätester Zeit jene von Livingstone beobachtete Furcht vor dem monotonsten Trommelrhythmus die Gemüter in Bann hielt. Ein be-
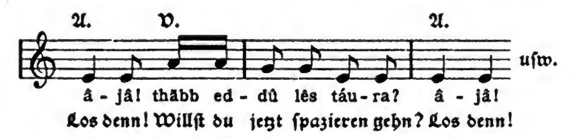
redtes Beispiel sei nach Bücher mitgeteilt*). Beim Feststampfen des Pflasters oder Rammen des Grundes begleiten die Schwarzen in Tunis ihre Arbeit mit Liedern, bei denen ein Vorsänger mit dem Chor alterniert. Eines dieser Lieder hört sich so an:
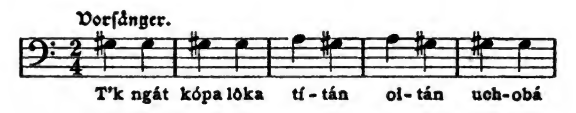




*) A. a. O. S. 157 f.
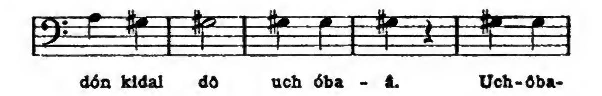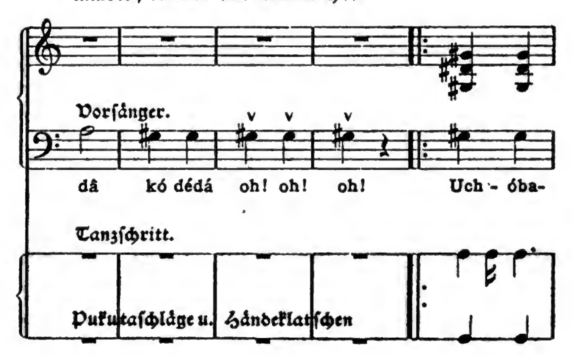




Dieses unerbittliche â-jâ!, das mit der starren Regelmäßigkeit eines unheimlichen Räderwerks die Melodie zergliedert, das ist der Peitschenrhythmus Livingstones, ist jene hypnotisierende Musik, die den Zauberpriestern von der weltlichen Macht genommen worden war, die mit ihm nun die Massen gebannt hielt. Die Melodie selbst freilich mit ihrer so wohl abgestuften Kurve, zeigt den Einfluß einer unendlich

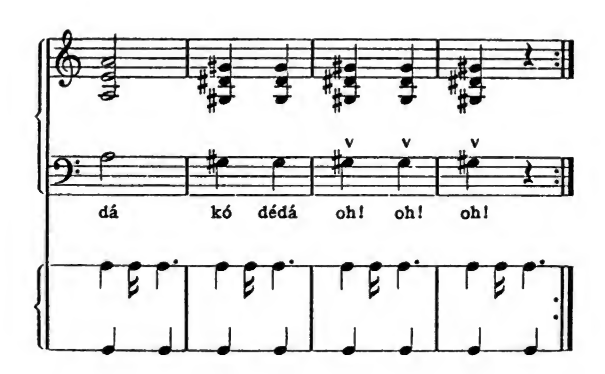
höheren Kultur. Das Elementare des hypnotisierenden Klanges war auf lange, lange Zeit hinaus das Einzige, was das Gehör zu erfassen vermochte. In der behutsamen Art der Andamanenmusik wagte man sich dann in Achtel- und Vierteltönen von dem einen, in seiner absoluten Höhe klar erfaßten Ton zu entfernen, um im Kehrreim immer wieder auf ihn zurückzukommen. Ein Lied dieser Art, das sich für unser Gehör in den engen Grenzen eines Halbtonschrittes bewegt, gibt Bücher nach Portmann wieder*). Es lautet:



*) S. 335 f. seines Werkes. Über die scheinbaren Quinten und Quarten des Chores vgl. das im ersten Teil dieser Schrift Gesagte.


dón kidal dô uch óba - â. Uch-ôba-


Kinder-, Weiber- und Männerchor.
Vorsänger.
dâ kó dédá oh! oh! oh! Uch - óba-
Tanzschritt.
Pukutaschläge u. Händeklatschen



Es handelte sich nun darum, sich möglichst der Gewalt zu nähern, die die Naturvölker in ihrem Musikempfinden herausriß aus diesem dumpfen Stadium des Vorsichhingrübelns und Brütens, und die der Menschheit endlich statt der flach horizontalen Tonkunst die vertikale, körperhafte gab.

3. Die Welt der Höhlen und die Welt der Höhen

Ein erbarmungslos strenger Toten und Ahnenkult sollte die letzte Entwicklungsphase der Weltanschauung des Zaubers sein. In ihn mündet schließlich alles ein, was sich an magischen, mystischen und übersinnlichen Gedanken aus jener Anschauung heraus gestaltete.

Der Totenkultus ist uralt. Schon die Neandertalrasse war mit ihm vertraut, wie die sorgfältige Bestattung des berühmten von Hauser gehobenen Skeletts im Dordognetal (jetzt im Berliner Museum) beweist. Aber so alt der Totenkult auch ist, sollte er doch das Letzte und Höchste bleiben, was ausnahmslos alle Kulturen des Südens und Ostens aus eigener

Kraft gewinnen konnten. Bis tief ins Ägyptische hinein ist das verfolgbar. Die vom Norden herniederkommenden Rassenwanderungen haben mehr als einmal die Möglichkeit geboten zu höherer Entwicklung, aber immer wieder fiel man zurück in jenen rohen Totenkult und seine dumpfe Unterweltstimmung. Wie ein scheues Larvengeschlecht bohrten sich die Untertanen dieser Weltanschauung ein in Felswände, und wenn sie ja einmal Tempel errichteten unterm freien Himmel, dann waren auch sie wie Höhlen, und vom weiten Vorraum zum Allerheiligsten wurde der Weg immer enger, niedriger und dunkler*).

Es ist kein schärferer Gegensatz erdenkbar, als was Europa und die Rasse des Nordens in seinem Höhen- und Sonnenkult diesem Höhlen- und Totenglauben entgegenzusetzen hatte. Vergleichen wir den

*) W. Pastor: „Die Erde in der Zeit des Menschen", Kapitel über Ägypten.

düsteren Mysterien der Unterirdischen unsere stolzen Walburghügel und die heiligen Höhenfeuer, die bei den großen Sonnenfesten aufloderten, oder jenen aufs Schaurige gestimmten Tempelbauten Freilicht- und Freiluftwerke wie die Wunder von Stonehenge und Avebury, dann ist es uns klar, was südliches, und was nordisches Empfinden ist. In einer reineren geistigen Atmosphäre bewegte sich das Denken im Norden, und das sollte sich den Mythen wie allen Werken der Kunst mitteilen. Die Geschichte des Sonnenkultus, dessen Anfänge (älteste Trojaburgen) sich noch in Schamanismus und Zauberglauben verlieren, ist ein einziger Siegeszug, der die Menschheit aus dem dumpfen Medium des Höhlenglaubens heraus-, und zu einem freien Höhenglauben emporleitet.

Der Zoologe Moriz Wagner hat den Nachweis geführt, wie eine strenge räumliche Sonderung, bei

der die Wesen der nämlichen Art unter verschiedene tellurische Bedingungen gestellt werden, beide Gruppen schließlich sich auseinander entwickeln läßt zu scharf unterschiedenen Spielarten*). Auch bei dem Rassenprozeß, der es schließlich zur Ausscheidung der germanischen Rasse brachte, verhielt es sich nicht anders. Die breite Waldzone, die Mittel- und Südeuropa durchquerte, hielt die Menschen hüben und drüben streng gesondert. Im Norden waren die klimatischen Bedingungen härter und rücksichtsloser, aber gerade darum günstiger für Zuchtwahl und Entwicklung. So konnte hier, während der Süden noch lange im Altsteinzeitlichen verharrte, der Weg gefunden werden in die freiere Welt des Neolithikums. Was aber dem jüngeren Steinzeitalter diese unendliche Überlegenheit gibt gegen das ältere, das ist nicht der

*) Moriz Wagner, „Die Entstehung der Arten durch räumliche Sonderung", Basel 1889.

feinere Schliff seiner Werkzeuge, die bessere Wohnart und Ähnliches, sondern in erster Linie die aufrechtere, stolzere Rasse, der die Erschaffung einer reineren Weltanschauung gelang*).

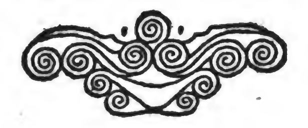
Es kam die Zeit, da die Ausdehnungskraft der nordischen Völkermassen alle trennenden Hindernisse zu nehmen wußte, und an der Küste erst und dann auch quer über Land den Weg frei legte zum Süden. Es hat etwas Erschütterndes, das Ringen zwischen nordischer und südlicher Art zu verfolgen, das nun einsetzt, und das immer unerbittlicher wurde, je reger der Austausch zwischen den Kulturen sich entwickelte. Im Norden konnte der freie Sonnenglauben immer wieder siegreich sich erheben aus den Verdunkelungen des südlichen Totenkultus. Im Süden, um das zu wiederholen, setzte die Weltanschauung der Toten

*) W. Pastor, „Aus germanischer Vorzeit", Berlin 1907. — Derselbe, „Altgermanische Monumentalkunst", Leipzig 1910.

und der Unterwelt sich durch, wie oft auch von Nordeuropa ausgehende Völkerzüge etwas von der freieren Luft der germanischen Kultur mit hinunterbrachten in die dumpfe Geisteswelt dort.

Von diesem titanischen Ringen, das recht eigentlich den Inhalt unserer „Weltgeschichte" bildet, weiß auch die Entwicklung der Musik gar manches zu erzählen. Der Gegensatz zwischen der Höhlenakustik der Naturvolkmusik und dem freien Klang der nordischen Tonkunst ist dessen Beweis. Leider, leider ist die Erfindung der Schrift der Tonkunst erst sehr spät gelungen. Wäre sie so alt wie die Literatur, so ließe sich wohl schrittweise verfolgen, wie im Ägyptischen, Griechischen und in den asiatischen Kulturen eine vom Norden gekommene und ursprünglich vollendetere Musik ganz ebenso verkümmerte und verrohte, wie wir das bei den Naturvölkern beobachteten.

Wichtiger indessen ist, was wir in aller Klarheit tatsächlich beobachten können: wie nämlich der letzte große Verdunkelungsversuch des Südens auf dem Gebiete der Musik vollständig mißlang. Im Kampf ums Christentum haben sich die beiden großen Weltanschauungen bisher zum letztenmal, und haben sich hier am erbittertsten gegenübergestanden. Wir wissen: der Galiläer sollte anfangs siegen, und das Gemurmel der Litaneien zwang alle freie Tonkunst nieder. Aber dann erhob es sich wieder, in einer Musik, so hoch und stolz wie eine Kathedrale: Palestrina wurde möglich, und Bach, und alle die nach ihm kamen — das war die Geburt der Musik.





Inhaltsverzeichnis

Seite

Dritter Teil: Die kulturgeschichtliche Entwicklung.





Der Werdandibund

(Nr. 737 des Vereinsregisters Berlin-Mitte)

Die Mitgliedschaft kann während des ganzen Jahres erworben werden. Erschienenes wird nachgeliefert. Das Vereinsjahr beginnt am 1. Januar.

Die Mitgliedschaft ist bei der

Geschäftsstelle Berlin-Friedenau, Kaiserallee 108

oder durch die **Geschäftsstelle Leipzig, Keilstraße 6**

zu beantragen. Ein besonderes Eintrittsgeld wird nicht erhoben.

Der Jahresbeitrag ist für ordentliche Mitglieder Liste A: M. 16.—, für ordentliche Mitglieder Liste B: halbjährlich M. 3.—.

Die Mitglieder Liste A erhalten während des Jahres abwechselnd sechs Bücher von dem Umfange des vorliegenden und sechs Hefte der Zeitschrift „Werdandi".

Die Mitglieder Liste B erhalten in jedem zweiten Monat ein Heft der Zeitschrift „Werdandi".

In mehreren Städten bestehen bereits besondere Werdandikreise aller daselbst ansässigen ordentlichen Mitglieder. Diese Kreise veranstalten im Geiste des Werdandigedankens Kunstabende, Vorträge, Wanderungen, Atelierbesichtigungen, Aufführungen usw., auch unterstützen sie das Schrifttum des Bundes.

Alle Ämter des Bundes sind unbesoldete Ehrenämter. Die Berufung eines Mitgliedes in den ständigen Rat wird vom Vorstande vollzogen.

Wer einen einmaligen Beitrag von M. 1000 zahlt, ist von allen weiteren Beiträgen befreit und wird in der Liste als Gönner geführt; wer jährlich M. 100 leistet, wird als Förderer aufgeführt.

Kein Mitglied des Bundes haftet über den einmal gezahlten Beitrag hinaus für die Unternehmungen des Bundes. Der Austritt kann nur zum 1. Januar jeden Jahres erfolgen, wenn spätestens ein Vierteljahr vorher eine dahingehende schriftliche Erklärung bei der Geschäftsstelle erfolgte.

Werdandi-Werke

I. Band: Sophie Schwerin

Ein Lebensbild von Amalie von Romberg,

im Auftrage des Werdandibundes neu herausgegeben und mit Einleitung sowie Namen- und Sachregister versehen von Eberhard König. Mit einem Bildnis der Gräfin Schwerin nach dem Original von Gustav Richter.

Brosch. M. 12.—, in vornehmem Ganzleinenband M. 13.50; in hochfeinem Ganzlederband M. 20.—.

„. . . . Wie in einem großen, scharfen Fernglas zeigt dies edle Buch die Zeit vor 100 Jahren im Herzen und Erleben einer seltenen Frau gespiegelt. Ein Familienbuch von mächtigem, ethischem, erzieblichem Wert, zugleich die Quelle des intimsten, interessantesten Wissens . . .“

(Frida Schanz im „Daheim“.)

Der zweite Band dieses hochbedeutsamen nationalen Werkes wird soeben aus dem umfangreichen handschriftlichen Nachlaß von Herbert von Berger zusammengestellt und zum erstenmale veröffentlicht. Dieser historisch und kulturell gleich bedeutsame Band erscheint im Frühjahr 1910 und kostet brosch. ca. M. 8.—.

Werdandi-Kunstblätter

Struck, „Der Bauer“	M.	1.—
„ „ „ Vorzugsdruck	„	2.—
Thoma, „Der Unkrautsäer“ . . .	„	1.—
„Detlev Freiherr von Liliencron“ von Hans Müller-Brauel . . .	„	—.50

Fritz Eckardt Verlag G. m. b. H., Leipzig




000801167




89000801167




89000801167




89000801167